الفنّ والقُمامة

تبدّل الذوق الجمالي

الفنّ والقُمامة

تبدّل الذوق الجمالي

بلاسم محمد جسّام

الناشر جامعة الكوفة
سلسلة «دراسات فكرية»

الطبعة الأولى: بيروت لبنان، 2020

First Edition: Beirut Lebanon, 2020

توزيع: دار الرافدين ـ بيروت



UNIVERSITY OF
KUFA

ISBN: 978 - 1 - 989660 - 98 - 0

بلاسم محمد جسّام

الفنّ والقُمامة

تبدّل الذوق الجمالي



UNIVERSITY OF
KUFA


دراسات فكرية
UNIVERSITY OF KUFA
جامعة الكوفة

دراسات فكرية
جامعة الكوفة

دليل المحتويات

مدخل

هناك تعريفٌ للقمامةِ أنها بقايا، وهو يضيء بعض الجوانب المستمدة من أنموذج ثقافي في السياق الأنثروبولوجي للإنسان، وبهذا المعنى فإن بقايا الإنسان لا تحتاج إلى تصنيف، إنها ظواهر شاذة وغامضة وتحتوي على خليط غير متجانس من الأشياء، وبمقولة بسيطة فإن إعادة تدويرها تقف على الأفكار والكيفيات التي بموجبها نستطيع إهمالها أو استدعاءها، وأن فلسفة الفنّ بهذا المعنى قائمة على ما أسميه التعدد أو التنوع في الاستخدام بقدر تنوع المهملات الإنسانية اليومية.

بدأت الأفكار العائمة تدخل إلى عالم لم يكن معترفاً به على المستوى التاريخي مفاده أن جميع النفايات ستكون بديلاً للثقافة الرفيعة، ولا سيما الجمالية منها، التي رسمت حدود التذوق الإنساني لآلاف السنين، والسؤال: هل يمكن القول بأن فكرة الجميل لم يعد لها وجود داخل الحقل الإنساني، أم إن هناك تحولاً في المفاهيم والأفكار والمزاج العام؟

كانت الإجابة عن فكرة الجميل في فكر الحداثة بأن للفن نزعة إنسانية مهدت إلى تقرير شكله ونوعه وفلسفته والتيارات والمدارس التي أسست للنقاش الحاد منذ الانقلاب الرومانتيكي إلى حدود الدادائية، وهي الحقبة التي حددت معنى للتذوق والرفعة الإنسانية.. لكن الاهتزاز البنيوي

للخطاب الكوني بعد ذلك غيّر مجراه من المفاهيم وإنتاجها، وحدث الانحراف التاريخي في تبدل الفنّ.

فمنذ إطلالة القرن العشرين والعالم الفنيّ يشهد تحولات وانزياحات تتجه نحو تجديد أنظمة غريبة تعبر عن وجهة نظر مبدعيها، وتحدد مسارات ترتبط بالتنوع الثقافي الذي شهدته الساحة الفنية حين دخلتها مجموعة من الشعراء والمنظرين والكتّاب في تجمعات مع الفنانين، وأقيمت حوارات ثقافية كان من شأنها إثارة التساؤلات والبحث عن الحلول للأشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة والتطلع إلى الغرابة، وتأكيد ما هو مرفوض، جدل بدأ مع ظهور الكاميرا الفوتوغرافية وصولاً إلى الشاشة الرقمية التي ترافقت مع التطورات العلمية والتكنولوجية وعصر المعلوماتية، المؤطرة بمصطلح الحداثة وما بعد الحداثة إلى عصر التداوليات الكبرى التي نعيشها اليوم.[1]

ولذلك أخذت أشكالية الصورة أساليب مختلفة في مظاهرها بين التشخيص والتجريد عبر اتجاهات الفنّ المتلاحقة وتحولاته التي ارتبطت بالتطورات العلمية السريعة، والتي أسهمت في ظهور الانطباعية والتنقيطية، التي حددتها الاكتشافات الفيزيائية للضوء، ثم حضور الذات، والبحوث النفسية التي مهدت لظهور التعبيرية والسريالية، أما التطورات التكنولوجية فقد فتحت الآمال إلى مستقبل واعد لعصر الآلة ونتاجاتها الحديثة وحركيتها في المدرسة المستقبلية، والتركيز المبالغ على الآلية والديناميكية في الأعمال الفنية.

(1) النص جزء من أطروحة دكتوراه المرجعيات الإعلاماتية في الرسم المعاصر، د. ندى عايد، بإشراف المؤلف.

هكذا تبدل الفنّ في مفاهيمه ومخرجاته، وصار من الصعوبة بمكان تحديد تعريف الجميل والقبيح، مع تغيير كلي للذوق الجمالي بأجمعه من مقولة: إن كل اتجاه جديد يؤشر إلى اهتزاز في القيم والأعراف السائدة، وهي اللازمة الحياتية لمعنى التحول البنيوي في الوعي الإنساني.

بدأت الانطباعية مع مانيه ومونيه، والتعبيرية مع فإن كوخ، وأسس ماتيس الوحشية، وكان فنانو الانطباعية على اختلاف أساليبهم الفردية يلتقون بصورة عامة في فكرة تسجيل انطباعات اللحظة الزائلة، وحاولت الرمزية مع غوغان الدخول إلى عالم الرمز الثقافي للإنسان، ثم التكعيبية التي تمتد جذورها إلى سيزان ورائديها بيكاسو وبراك، والمستقبلية ورائدها سيفيريني التي استعارت مفهوم السرعة والدينامية، في حين تحتفي التجريدية بمؤسسيها كاندنسكي وموندريان، أما السريالية ورائدها دالي فقد اخترقت قيماً وسعت الدادا إلى اختراق النوع الفني عندما أدخلت المهمش والاعتيادي عن طريق تكنولوجيا الإلصاق والتركيب في محاولة إبقاء الفنّ على صلة بالواقع، وتحويل الواقع إلى فن، ثم دخول الصورة الفوتوغرافية والمواد الجاهزة وورق الجرائد وأثر هذه المقاربة في الحوار بين التواصل التاريخي والقطيعة.

أسهمت هذه الأفكار في التغير الكلي داخل الصرح الجمالي التاريخي المقدس، على مستوى الشكل والمحتوى والموضوع والخامة ووسائل العرض، وكانت هزة عنيفة قوّضت كل الأنظمة القديمة، وفتحة المجال لتلاقح الفنون بعضها مع بعض، ولم يقتصر أسلوب الهدم والرفض على الأعمال الفنية فحسب، بل سعى لأن يصبح كل إنسان فناناً ما دام يعبر عن ذاته باسم الفن.

ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة صار من الصعب إيجاد تصنيف محدد لفنّ الرسم أمام ظهور الوسائل الاتصالية المستجدة، التي أخرجت الصورة الفنية من مخابئها الزجاجية وأدخلتها عالم المتلقي بلا حدود، كان ذلك بداية عصر السلعة، و«سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات، وساد منطق السوق، الذي يسمح بإخضاع كل شيء لمنطق التسليع»،[1] ثم تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة يسهل تداولها واحتكامها إلى آليات العرض والطلب، ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر الصورة في ثقافة جديدة ولدت سياقاً مغايراً ناتجاً عن إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، وقررت «تراجع المقروء أمام المرئي على الشاشة، وطغيان مجتمع الصورة على مجتمع العقيدة والآيديولوجية، وحلول الواقع الاصطناعي للنظم الرقمية والعلامات الضوئية محل الواقع الفعلي للكائنات البشرية واللغات الطبيعية».[2]

هكذا كان الانفتاح غير المحدود للوسائط وطرائق العرض وفي المفاهيم والأفكار، ومع هذه المتغيرات تم تفعيل دور المؤسسات في إعادة صوغ الاتجاهات الفنية وتغيير الذوق العام عن طريق ثورة الاتصالات والإنترنت ونظام الصورة الرقمية والشاشة والتأثير الفعال لتغيير المركزية الثقافية الغربية التي سحبت البساط من أمجاد أوروبا التشكيلية لتجد مسوغات جديدة وإغراءات في القارة الأميركية المتمثلة

---

(1) باسم علي خريسان، **ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي**، ط1، دار الفكر، دمشق، 2006، ص246.

(2) علي حرب، **حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص172. نقلاً عن باسم علي خريسان، **ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي**، المصدر السابق، ص187.

بالسلطة والاقتصاد، التي تؤهلها لتبوء مراكز جديدة يكون فيها الفنّ عنوان تلك السياسة المضمرة والوجه الدعائي للرفاهية الموعودة.

يقول يفيس إيدس Yves Eudes: «إن كل إنتاج ثقافي ينبغي أن يكون له محتوى أيديولوجي واضح مهما يكن شكله أو نوعه، ومن هنا كانت القاعدة المتفق عليها في مستوى المصالح الخاصة الأمريكية، والتي تنص عل أن الثقافة ينبغي أن تكون الغلاف الخلاب لأي بضاعة سياسية».[1]

وتحت هذا المعنى تحول الفنّ المتحفي إلى اللاشكلية ثم إلى إعلان التعبيرية التجريدية كونها الناطق الرسمي للبرجماتية الأميركية ومبادئها الأساسية التي تقول: إن «ثقافة الصورة، في هذه اللحظة من التاريخ، هي ثقافة العولمة، ففي خطاب الصورة، تختبئ قيم العولمة التي يراد تسويقها إلى الآخر، في أي بقعة من العالم»،[2] ولهذا ت أميركا أرض الأحلام لكل فنان بعد أن أضحت التعبيرية التجريدية «أول غارة أميركية على القلعة الأوربية الحصينة»،[3] ووجد كل فنان أسلوبه الأدائي، مما اكسب المدرسة تنوعاً أسلوبياً خاصاً، ولم يعد للمدرسة معايير عامة يتبعها الجميع، بل ظهرت الحقول الملونة ذات الحافة المتشظية عند روثكو، وتعبيرية النساء عند دي كوننك، والخطوط العمودية والحافة الصلبة عند نيومان، وبقعية بولوك، فلكل فنان أداؤه الخاص المختلف جذريا عن بقية فناني التعبيرية التجريدية، وصار العمل الفني مفتوحاً على آفاق بلا حدود.

(1) علي ناصر كنانة، **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي عناصر الاستمالة والتضليل**، منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت، 2009، ص16.

(2) المصدر السابق، ص20.

(3) أدوارد لوسي سميث، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية**، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص14.

وعلى الرغم من تلك الأداءات شديدة التباين بين فناني التعبيرية التجريدية، نجد أن مفهوم الفنّ لم يبتعد عن دائرة تخصصه. ومع التجريد ما بعد الرسم توجه «الفنانون.. إلى نبذ فكرة القماشة المرسومة، وتحول الاهتمام نحو النحت وازدياد التجارب القائمة على المزج بين مواد الرسم المختلفة في اللوحة الواحدة»،[1] ومن هؤلاء فرانك ستيلا الذي ادخل النحاس والألمنيوم وتكنولوجيا النحت والجرافيك في أعماله، إذ تلاشت الجدران الفاصلة بين الفنون التشكيلية ومخرجاتها الجمالية الجديدة التي سمحت في ما بعد للانطلاقة نحو الظهور الكاسح للفن الشعبي.

فالصدمة والتشظي والانفتاح كانت بداية التحرر الذي ساعد على تقويض الأفكار وإحداث الإزاحة وما رافقها من استبدال جذري للأنظمة الشكلية والتكنولوجية والمواد المستخدمة وقبول بعض هذه المفاهيم على المستوى الاجتماعي، ومنها نظرية الكايوس «فلسفة الفوضى التي تقود إلى النظام»،[2] فضلًا عن مفاهيم الاقتصاد والرفاهية والاستهلاك والربح والنفعية بمجموعها مثلت مشاريع لتحقيق الحلم الأميركي، لذلك توجب ظهور فنّ دعائي للأيديولوجيا الجديدة قادر على التواصل مع كل دول العالم، يعمل على صناعة ثقافة جديدة مفادها استدعاء الفنانين إلى ارض الأحلام والتحديث التكنولوجي.

يرى هربرت ماركوز: «أن التكنولوجيا تسعى بشكل دؤوب إلى خلق إنسان جديد، إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى حتى

---

(1) المصدر السابق، ص103.

(2) الجابري، علي حسين، **العولمة وإدارة الحدث بين الفلسفة الكايوسية والتطبيق الادهوقراطي**، مجلة دراسات فلسفية، عدد 20، تشرين أول ـ كانون أول، 2007، ص155.

ليصير شعاره «أنا استهلك إذن أنا موجود»،[1] فمن المستهلك إلى الفن، ومن النخبة إلى الشعبي، إنها الخطوط التي تكشف عن دخول الفنّ الشعبي Pop Art القائم على النزعة التسويقية وروح العصر الاستهلاكية، تحت فكرة أن الفنّ للجميع والانفتاح بلا حدود نحو اللامعقول من الوسائل والوسائط، لتأسيس قاعدة تفصل ما قبل عن ما بعد من الحركات الفنية ومحورها أن كل إنسان باستطاعته أن يكون فناناً إذا وجد مؤسسة اقتصادية تدعم فنه، لذلك ظهرت نزعة إدخال المواد الجاهزة بناءً على الطلب، الذي تمدد إلى تكنولوجيا الطباعة الجرافيكية كمثير لتدمير الاعتقاد بأهمية اللوحة المفردة، والنزوع إلى إمكانية تعدد النسخ الموقعة باسم الفنان ذاته وبكلفة اقل.

لقد حدد هذا التوجه المعنى التاريخي الجديد لمفهوم الصدمة الناتج عن إزاحة الوسائل الفنية الاعتيادية لصالح استخدام تكنولوجيا جديدة بدأت مع روبرت روشمبيرغ Robert Rauschenberg باستخدام المواد الجاهزة، فضلاً عن الكولاج والاكريلك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة وإطارات السيارة، وإنجاز عمل فني قائم على فوضى شكلية يحتفى بها مثلما يحتفى بابتسامة الموناليزا بشارب رجل كما فعل دوشامب وكرر اختراقه في عمل آخر محتواه «عجلة دراجة وضعت فوق تابوريه مع حمالة صحون ومشط صدئ، وقد أعطى رد الفعل ضد لا معقولية الحرب والعالم، بالتضافر مع روشنبرغ ووكيله التجاري ليوكاستيللي، اعلن عن ولادة الفنّ الجاهز والبوب آرت وغيرها من الاتجاهات».[2]

(1) عمر مهيبل، **من النسق إلى الذات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، 143.

(2) روجيه غارودي، **الولايات المتحدة طليعة الانحطاط**، ت: مروان حموي، دار الكتاب للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1998، ص45 ـ 46.

وهنا تأتي أهمية جاسبر جونز وآندي وارهول في أنهما أسهما في نسف الذاكرة الأيقونية للعين والذاكرة الإنسانية والجمالية، فقد استخدم جونز الأعلام الأميركية، أما وارهول فعمل على تقويض في رموز النجوم، ورسخ الاعتقاد بإمكان اقتحام تلك الصور التي تمثل رمزاً للجمال وللقوة وللسياسة ومن ثم إمكانية تداولها واستهلاكها، صار وجه مارلين مونرو رمزاً لصورة المرأة الأميركية متعددة الوجوه، وليس مثالاً للجمال، وادخل وارهول الإعلانات التجارية وعدّها عملاً فنياً مميزاً عن طريق استخدام قناني الكوكاكولا وعلب حساء كامبل والصابون وغيرها.

هذه التكنولوجيا والتجاوزات على مناطق أخرى أسهمت في تحطيم قيم الرسم وتهجينه، وصار العمل الفني مزيجاً من مواد وخامات النحت والرسم والسيراميك، ولهذا من العسير تمييز انتماء العمل إلى أي من فروع الفنّ وأجناسه المعروفة ثم النزوع نحو تكنولوجيا الجرافيك التي حولت الصورة من المادة إلى الأثير مع دخول الحاسوب والسينما والفيديو والأقمار الصناعية إلى مجال الفنّ التشكيلي، فضلاً عن ظهور سينوغرافيا المسرح التي قررت أن يكون العمل عرضاً سمعياً بصرياً واعتلاء الصورة الفنية في نهاية مسيرتها الثقافية عرش عصر ما بعد المكتوب، «إذ سمحت الأنظمة الرقمية السينمائية بالتعاطف والتقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة وتحويل ما هو صلب إلى أثيري، من أجل إشباع رغباتنا في الاكتشاف والتمتع»،[1] ولهذا ظهرت مدارس فنية تتبع مسارات وأبعاداً أخرى، تمتلك خصائص وسمات نابعة من التغيرات الفكرية والعلمية

(1) بلاسم محمد، **محنة الرسم في عصر ما بعد الحداثة**، في كتاب دراسات الفنّ والجمال، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ص281.

لطرح أساليب جديدة على خريطة التشكيل وخلق معطيات لإبداع منظومات بصرية تبتعد عن السائد وتغتني بلعبة الاختلاف في توظيف الاكتشافات العلمية والتقنية والتكنولوجية والإلكترونية والرقمية.

وبهذا سعى الفنّ البصري Optical Art الذي حاول اقتناص الإيهام والغموض في إظهار الصورة الفنية، في مجال التلفاز والإعلان والعمارة والديكور، وانغمس الفنان في علوم البصريات والتكنولوجيا لدراسة تجارب فنية تحدث اهتزازات فسيولوجية، فتحرك الفنّ «إلى تكنولوجيا مستعارة من البصريات والسينما والميكانيك والكهرباء والإلكترونيات، وبما أن المعرفة التقنية تتجاوز قدرات الفرد، فقد ظهرت مجموعات من الفنانين تعمل معاً على إنجاز عمل إبداعي مفرد»[1] وتأكيد المشاركة الجمعية، المهندس والعالم والفنان، ومن شروطه تفعيل اهتزازات في عين المتلقي.

إن حركات الفنّ مثل البوب «الفنّ الشعبي» وفنّ الأوب «الفنّ البصري» عبرت بامتياز عن التناقض الذي جاءت به فنون ما بعد الحداثة ومفاهيمها، فمع الفنّ الشعبي كان مصطلح الفوضى الذي ينتج عملاً متناسقاً، يتناقض مع الدقة والنظام لتحقيق الإيهام البصري، ويتم الحكم عليه عن طريق المعطيات والمعلومات التي تجمعها حاسة البصر وما يحدثه الشكل من أثر في العين لتنقله إلى الدماغ الذي يحلل ويركب الصورة في محاولة لتقصي المعطيات وإعطاء الحكم النهائي باعتماد الأنظمة الهندسية والفسيولوجية والتلاعب بقواعد المنظور بعد الأخذ بمسببات الظواهر

(1) جي. أي. مولر، وفرانك ايلغر: **مئة عام من الرسم الحديث**، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988، ص163.

لإحداث الإيهامات الشكلية التي لا تتناسب مع بديهيات الشكل الأولي للجمال التقليدي، وبهذا تحرك الفنّ إلى مناطق العلوم الأخرى في حركة التقابل بين الفنّ والعلم، ثم تبدل اصطلاح فنّ الرسم بالفن البصري الذي لم يكتفِ باللوحة بل الذهاب إلى مناطق واسعة في التصاميم المعمارية،[1] والتزيين في مفاصل المدن المعاصرة، وعليه استحوذت عروض الفنّ البصري على زوايا قاعة العرض وعلى الجدران والسقوف كما في أعمال سوتو الذي انتقل بالحركة من العمل نحو حركة جسد المتلقي وملاحقة التغيرات التي تحدثها الانعكاسات الضوئية للأسلاك الزجاجية وأشرطة الألمنيوم والقضبان المعدنية مع استخدام الحجوم الكبيرة وتأثيرها في التواصل بين العمل والمتلقي.

لقد كان لهذه الاكتشافات التأثير الكبير في حركات فنية لاحقة بلغت الذروة في فنّ التركيب The Installation Art، الذي تجاوز حدود اللوحة والمعرض والمتلقي، وقرر أن البيئة المحيطة والمكان الداخلي والخارجي جزء من العمل ومحمل بمواد متباينة تستدعي علاقات وأفكاراً وأمزجة ومشاعر مختلفة ومعقدة، يتم عرضها لمدة محدودة في المعارض ومن ثم تفكيكها حال انتهاء مدة العرض؛ وشرطها حضور وتفاعل المشاهد «واستثارة عواطفه والحصول على استجابة آنية في العلاقة مع المنبّه، هذه الصيرورة يمكن إيجادها في حالة الفرد الذي يبقى مشدوداً إلى المرئي من دون أن يكون حاضراً بوعيه في ما يراه»[2] فيعيش حالة من التغريب

(1) Victor Vasarely, art museum in France, after 1976. www.opednews.com.

(2) علي ناصر كنانة، **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي عناصر الاستمالة والتضليل**، المصدر السابق، ص27.

أمام أشكال تجريدية لا تتطابق مع خزينه البصري، ثم نقله إلى سياق آخر في صناعة فنّ يسعى إلى فصل جذور المشاهد من واقعه المادي والسعي لسلب إرادته حين يكون أحد أدواته أو جزءاً من العمل التركيبي.

لقد تمثل هذا الاتجاه في عمل للفنان غبريال داو Ga Dawe القائم على شبكات ضخمة محاكة من خيوط وخشب ومسامير، أعمال بصرية تجريدية تبدو كأنها أضواء بألوان مختلفة أو ذات تأثيرات رقمية تختلف عن تجريدات الحركات الفنية السابقة. تلك الأعمال تتطلب دقة وانتظاماً في العلاقات الرياضية والهندسية عن طريق توظيف الحاسوب لإتمام التخطيطات الأولية، ثم تفكك الشبكات حال الانتهاء من العرض وكل ما يبقى منها هو ذاكرة على هاتف محمول أو قرص مدمج.



عمل الفنان غبريال داو



عمل الفنان غبريال داو

ولذلك لم يعد هناك حلم الفنان بعرض أعماله في صالات العرض والمتاحف الكبرى، صار يكتفي في عرض زماني محدد يوثق بالصور وهو وجود جديد للفن يقارب مفاهيم عصر يحتفي بآنية الفرجة والسرعة. صار الفنانون يستقبلون كل جديد تبعاً للحاجات التي جعلت من الفنّ الكرافيتي Graffiti Art شكلاً من أشكال الحضور الكبير في المدن المعاصرة،[1] هذا النوع ليس رسماً فحسب ولا صورة بل هو فعل بصري تختلط فيه الكتابة مع الصورة المتحركة ويقترب كثيراً من فنّ السينما، لكنه يتخطاها في وسائل العرض الأكثر انتشاراً في الساحات والحدائق والطرق والبيوت والكتب والجرائد وغيرها،[2] وقد استمد نجاحه من فنّ الإعلان واقتحام عالم التلقي في كل مكان، في الشارع والملعب والحمّامات العامة وفي

(1) Gotham's Greatest Graffiti, 2011. www.nydailynews.com.

(2) بلاسم محمد، **محنة الرسم في عصر ما بعد الحداثة**، المصدر السابق، ص283.

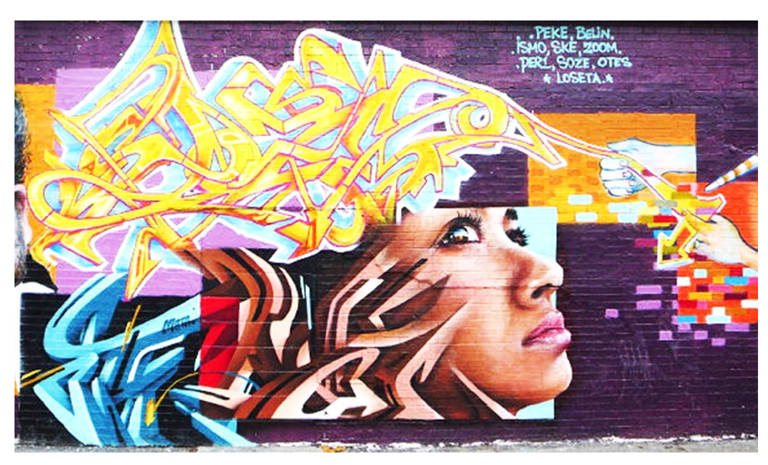
أنفاق المترو وعلى الشاحنات فن الشحن Freight Art، والقطارات Train art،[1] إنه يتجاوز قوانين المعارض واللوحة المعلقة وحفلات الاستقبال والمشروبات والمرطبات، وقواعدها الاجتماعية، فنّ يأتي قسراً إلى المشاهد ويلاحقه بالصورة والكلمة، وهو جزء من تاريخ المدينة الجديد يحقق التواصل الإجباري، وينافس الشاشة، التي صارت بديلاً عن جدار العرض، يخترق الأمكنة ويبقى ثابتاً أو متنقلاً بين المناطق في حال تنفيذه على قاطرة أو شاحنة وقد يحتل موقعاً بديلاً عن خيمة السيرك لتفعيل التواصل بين الفنان المجهول وأطياف المتلقين.

وللفنّ الكرافيتي رسائل متعددة عن طريق اتحاد الصورة مع الكتابة، فقد تكون الرسالة سياسية للتعبير عن الوقوف ضد الكبت الاجتماعي. أو رسالة موجهة ضد سوق الفنّ ونظام المعارض الفنية وراودها، فضلاً عن أنه فنّ تزييني داخل الأحياء الفقيرة في المدن للتعبير عن الهموم الإنسانية المسكوت عنها، ولم يقتصر إدخال اللغة على الفنّ الكرافيتي بل تعداه إلى استخدام الفكرة قبل الشكل في الفنّ المفاهيمي، وهي نزعة جديدة قائمة على البحث، في دلالات ما بعد المكتوب، عن طريق إعادة إنتاج أعمال الفنّ المفاهيمي بوسائط حديثة، كالتصوير الفوتوغرافي، والأفلام، والفيديو، ووسائل الإعلام والنظم المعلوماتية، فضلاً عن الاستعانة بالجسد، والبيئة، والحدث، والأداء مع الاهتمام بالتفكير في نوع المواد وتعددها، فمن أكوام النفايات صنع بعضهم مئات التماثيل التي تعرض في كل دول العالم،[2] ومن

(1) Train Art, graffiti _ sites _ train _ wall _ street _ subway _ photos, 2009. weburbanist.com

(2) HA Schult, Trash people, life _ size statues made of garbage, Gorleben, 2004. birminghamfreepress.com.

أطنان الكتب شيد فنان محطة تعبئة للبنزين.[1] وأدخلت الفنانة العربية منى حاطوم مجموعة من الأكياس الترابية، وقد نمت عليها الأعشاب، وتطور الأمر في الفنّ المفاهيمي ليحتل حيزاً في العمارة المعاصرة.[2]



الفن الجرافيتي

وعلى الرغم من ما فعله هذا النوع من الفنّ واثره داخل العمارة نجد أن شاشات العرض قادت إلى نوع جديد من التحولات الجمالية الثورية «شأنها شأن الثورات العلمية، تحولات في النموذج، شديدة الصلة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية الكبرى».[3] فكانت الشاشة ومغرياتها تقترح صناعة عوالم مجانية للمتلقي، وتوافرت للمخيلة وسائط جديدة تسهم في انطلاقها نحو اللامحدود، ووجد الفنّ منافساً قوياً قادراً على

(1) job _ koelewijn, sanctuary, Sanctuary, a life _ size gas station structured totally out of the covers of books.2007. reallygoodmagazine.com

(2) The parking garage for the Kansas City Public Library. blog.seattlepi.com.

(3) ديفيد انغلز، وآخرون، **سوسيولوجيا الفنّ الفنّ الفنّ طرق للرؤيا**، ت: ليلى الموسوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2007، 103.

صناعة ملايين الصور، عندما «تطرح الشاشة الصور وكأنها امتداد للواقع أو جزء منه. فالواقع والإيهام يتحركان على امتداد بصري يومي في الصالات وعلى جدران المدن وكذلك في المطارات والساحات والبيوت، ثم فرضت نفسها كواقع آخر ينقل صوراً من عوالم مختلفة».[1] أحدثت هزة جديدة تطلبت إيجاد أرضية فنية جديدة أرغمته على هجر القماشة والباليت محدد الألوان وإيجاد وسائط إلكترونية تنتقل بالفن من اللوحة الثابتة إلى المتحركة وإنتاج صورة أثيرية لها مرجع تقني وعلمي يختلف عن أنموذج اللوحة وأنساقها الفنية، وكان أحد نتاجاته فنّ الفيديو، وهو نمط جديد من تلاقح السينما والرسم، ومن أهم وسائله الكاميرات الرقمية عالية الدقة، التي فتحت باباً واسعاً وآفاقاً جديدة للفنانين للتواصل مع العالم عن طريق الشاشة التي تعكس الواقع الاجتماعي بصوغ معاصر.

في عمل الفنان العراقي عادل عابدين بعنوان رغوة foam طفل يتدرب على وضع رغوة الحلاقة واستخدام الشفرة بحذر على وجه بالون أسود مثبت على كرسي الحلاقة تجعل من التوتر المستمر في الفيلم طاقة توحي بالقلق والاضطراب والعبثية، وفي أثناء الحلاقة ينفجر البالون ويتحول لون الكرسي فجأة إلى اللون الأحمر بما يحمله اللون من صفة إعلانية تهدد حقيقة عالم الصورة المعروضة بكاملها للزوال غير المعلن.[2]

(1) بلاسم محمد، **اللوحة التشكيلية وصدمة التاريخ**، مجلة بحوث غرب آسيا، 2014، ص12.
(2) ضياء يوسف، **عادل عابدين النافذة تفتح على المبدأ**، موقع كلوروفيل، www.sedrh.com



عمل من أكياس



عرض للفن المفاهيمي

في مثل هذه الأعمال يتحول الفنان إلى مبرمج له دراية بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية ثنائية وثلاثية الأبعاد. ومع تلك المثيرات لم يعد من أساسيات دخول عالم الفن، المعرفة التاريخية بالحركات الفنية والتدريب على أعمال كبار الفنانين؛ لأن العُدد والنماذج والوسائل قد تغيرت بعد تبوء الحاسوب مسؤولية خزن المعلومات، أمام إقصاء الذاكرة الإنسانية، وعلى الفنان أن يستعيد خزين الذاكرة الحاسوبية، لتتحول فيها وظيفة الفنان من مجال الإبداع إلى مجال الرؤية والإنتاج. وبهذا تصبح «البنية المبرمجة، الموضوعة بتناسق وانتظام تبعاً لتصميم حدد مسبقاً.. بعيداً عن أي انفعال، أو حدث، أو ذكريات.. هي انعكاس لذلك التحول إلى الوظيفي الخالص».[1] بعد أن كان الفنان يستغرق أعواماً وهو منهمك بتنفيذ عمل فني واحد، صار بإمكانه اليوم أن ينفذ عشرات الأعمال السريعة والغريبة عن طريق مؤثرات جاهزة، وفي المقابل أعطت الوسائل الرقمية للمتلقي الذي يبعد آلاف الأميال وسيلة اتصالية. ووافرت له صلاحية الفرجة المجانية والتواصل عبر التصفح الإلكتروني، مع إمكانية خزنها وإعادة إنتاج الصور المطبوعة بجودة عالية لأعمال الفنان وإيصالها إلى بلد المتلقي باستخدام الوسائل البريدية السريعة. ومع تلك المستجدات لا حاجة اليوم إلى أن تذهب إلى أماكن بعيدة لرؤية المتاحف العالمية؛ لأنها هي تأتي إليك، وصار بالإمكان الانتقال بين القارات ورؤية ملايين الصور باستخدام جهاز صغير يعد متحفاً كونياً بلا جدران. وإزاء تلك المستجدات، يمكن لآلاف الصور أن تظهر وتختفي في دقائق. إذ

---

(1) محمود أمهز: **الحركات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1996، ص364 ـ 365.

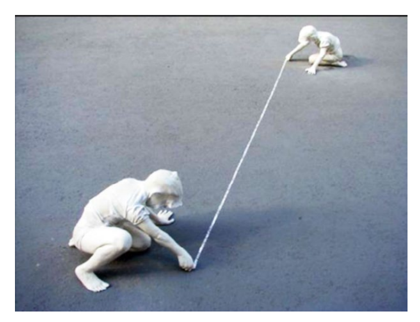
تحول الطلاء إلى ضوء، وصرنا أمام صور متحركة. يمكن أن تحث على حضور الغائب المتأمل الفوقي.. الذي تغيب فيه الذات العارفة والاعتراف بواقع إنساني جديد يزيح بكل مفرداته ومجاوراته الذائقية الجمالية التي يتم التنظير لها من فلاسفة الجمال ونقاد الفنّ عبر تاريخ الرسم بأكمله.[1]

(1) بلاسم محمد، **الفنّ والعولمة، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية**، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 2012، ص291.

فنّ اللافنّ

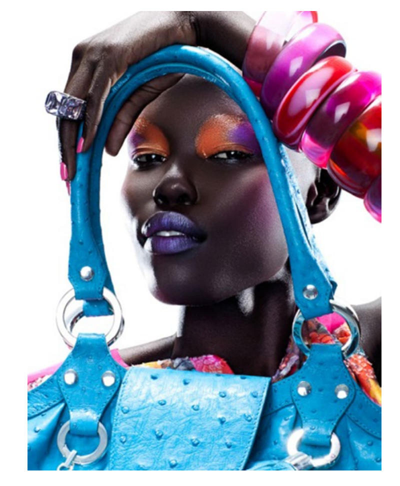
يقدم الفنّ اليوم مفاهيم وأساليب أكثر تعقيداً من الفهم والتذوق في معانيه وأشكاله، فقد أزيلت الحدود بين الفنون وتصنيفاتها وصولاً إلى معنى التجنيس، الذي تشترك فيه جميع الفنون كالرسم والنحت والمسرح والسينما والعمارة والفديو والحدث والتجميع والأداء والحدث والأرض والمفاهيمي في عمل واحد مشترك، إذ «دخلت خامات جديدة وأساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية البصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، فتغيرت المفاهيم التقليدية والفوارق المعتادة بين الفنّ والإبداع والتماثيل والرسم والحفر والتشكيل المرئي، وزالت الحواجز بين الفنون الجميلة التقليدية التي كانت مقتصرة على الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل، واختلطت بفنون الرسم والتمثيل والموسيقى والفوتوغرافيا والسينما والفيديو والمجسمات والمسطحات بل اختلط الفنّ باللافن وظهرت معايير جديدة يدافع عنها الفلاسفة والمفكرون».[1]

(1) مختار العطار، **آفاق الفنّ التشكيلّي على مشارف القرن الواحد والعشرين**، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2000، ص 17.





فنّ اللافن









فنّ الارض وتكويناته

يرى أمبرتو إيكو أن هذه الفنون أجمع تستند إلى قاعدة من الاستقبال والتلقي، وفهم السياق لدى جمهور المشاهدين والمتذوقين وحتى المارة، مرتكزة على طاقة مرجعية أو كم وخزين تراكمي من العلامات العرفية والمشاعة في ثقافة ذلك المجتمع فيقول: «إن الاتجاهات ما بعد اللاشكلية post – informal التي تمتد من التصوير الجديد إلى فنّ التجميع assemblage art والفن الشعبي pop art وما يرتبط به من أشكال التعبير، كلها تشتغل مجدداً على قاعدة من الأسنن الاتفاقية المضبوطة، فالفنان يعيد بناء البنية الفنية أو يخالفها انطلاقاً من بنى تواصلية جاهزة وموجودة سلفاً، من قبيل التحف وقصص الأطفال المصورة والملصقات والأقمشة المبطنة، ولوحات الكوكاكولا الإشهارية والموضة النسائية وأنابيب معجون الأسنان. فالأمر يتعلق بعناصر لغة تتحدث للمستعملين المتعودين على هذه العلامات».[1]

في ضوء هذه المقولة تغيرت مفاهيم التلقي والتذوق لدى المجتمعات الأمريكية والأوربية التي انتشرت فيها الأفكار بشكل ملفت واختلفت مديات استجابتها للطروحات الجديدة وتقبلها، فكانت مكرهة في تقبلها ازاء ما يحصل من الانقلابات الفكرية والأزمات والنظريات الاقتصادية الجديدة التي سيطرت على الساحة، وهي واحدة من الأسباب التي حملت المجتمعات على تقبل ما ينتج من ظواهر ويقدم من عروض وأعمال وفنّ.

(1) أمبرتو إيكو، **سيميائيات الأنساق البصرية**، تر: محمد التهامي، محمد أودادا، دار الحوار، سوريا، 2008، ص137.

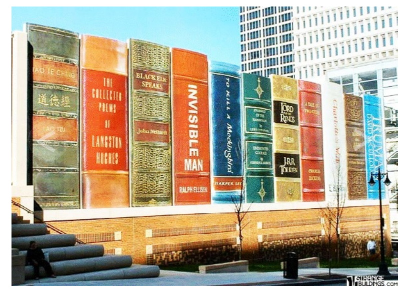






الفن الشعبي

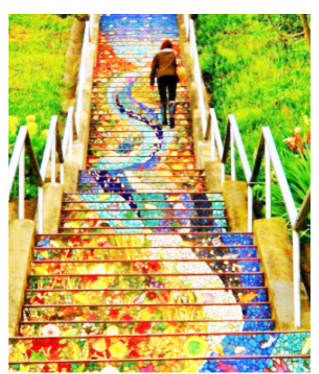




التكوينات المجسمة والإحالةإلى المألوف

إنها خلاصة مقولة ما بعد الحداثة التي أعلن فيها المؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي عام 1959 عن «موت الحداثة في العالم الغربي، وبدلاً عنها يستعمل مصطلح ما بعد الحداثة، مشيراً بذلك إلى ظاهرة العولمة والتعددية الثقافية، التي تمتاز حسب تعريفه بثلاث خطوات أساسية وهي: اللاعقلانية، الفوضوية، والتشويش، ولهذا تؤمن مابعد الحداثة بالعبثية والفوضى وافساد عناصر الحداثة».[1]

(1) ينظر خالص مسور، بحث منشور، في موقع:
http://hadika.arabblogs.com/ab/khalis.html



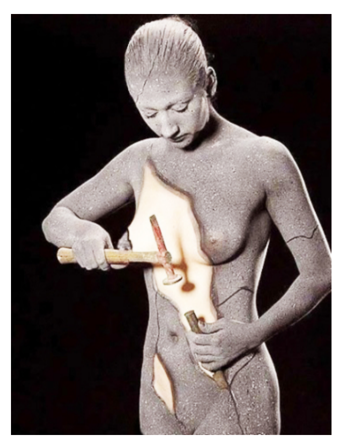


التنظيم في الفراغ

وصارت مهام المتلقي تكمن في خلق تجاوب نظري وبصري مبني على تحليل مكونات مثل هذه الأعمال والكشف عن دلالاتها والنفاذ إلى معانيها، وإن مقاربة اللوحة مثلاً تتطلب اتباع أسلوب وقراءة متمعنة تطرح في سياقهما مواصفات المعنى، مادامت اللوحة تشتمل على مجموعة من المعاني الأيقونية غير اللفظية التي تؤلف نسقها الجمالي.

لقد أصبح القارئ مخولاً في قيادة سدة سلعية السوق التداولية فضلا عن كونه الطرف المعني والاوحد لاستهلاك المنتج، وأن نظرية التلقي تفترض انحراف في الفاعلية لصالح المتلقي نفسه، عندما يكون مشفراً يمتلك زاداً ثقافياً يؤهله لبثّ الحياة في أي نصّ إبداعي.[1]

(1) حامد الراشدي، **إشكالية التلقي وأنساق الرسم العراقي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص 6.





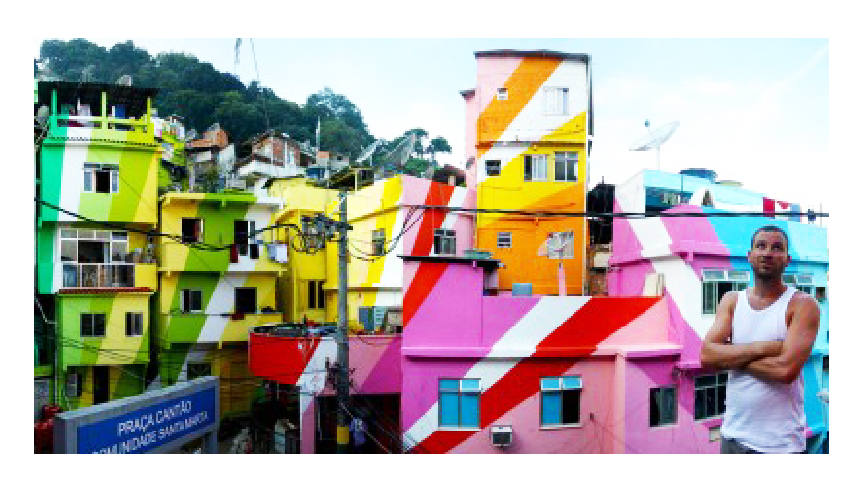
الغرائبية

ومهما اختلف متسوى المتلقي الثقافي، فإن استجابته للأثر الفني يبقى منحصراً في انطباعات ذاتية وتهيئات وفرضيات تتشكل حول الأثر الفني حسب تجاربه في الحياة اليومية أو الثقافة البصرية التي اكتسبها.

إن تمييز أدوات الرسم المعاصر وأساليبه وتقنياته وطرائق العرض، تفصح عن أنماط التفكير وأساليب الفهم للمجتمع كونها تمثل انعكاساً له ولو بعد حين، وكذلك يمكن معرفة الطبقات الاجتماعية التي تتواجد في تلك البقعة من العالم، وهي من استراتيجيات الكشف عن الذائقية الجمالية للمجتمع بواسطة الفنّ، توازياً مع فلسفة الموجودات من الأثاث والمقتنيات وما تحمله من دلالات فكرية وجمالية وإشارات في سياق تأثيث المكان وما تحمله من أدوارا إيحائية واستعارية عن نوع الأشخاص والمبنى الذي يكتنفهما، ولا يمكن فهم الأمكنة والفضاءات ما لم نقرأ موجوداته من الأثاث والتحف واللوحات والمستلزمات الأخرى.

وفي ضوء هذا المفهوم سيكون سياق الناتج المكاني الفني الممثل في تلاقح العمارة والرسم المعاصرين بكل مظاهرهما المتعارف عليها والمتجددة، يؤلف سياقاً من أشكال وعلاقات وأشياء وعلامات وما تستثمره العمارة من فنون لتزيين أبنيتها وسطوحها وفضاءاتها.

وتطلب هذا تدخل الفنون البصرية والتشكيلية في العمارة لإظهار جمالية جسد المبني، وصولاً إلى حركات التوائية وانحناءات منسجمة ذات إيقاعات وأشكال مثيرة، وكذلك تطلب الأمر إسناد دوراً مهماً إلى الرسم الجداري في الاشتغال على الواجهات الطويلة الفارغة وتجميلها.



اللون في المدن



الحروفية في البناء المعاصر





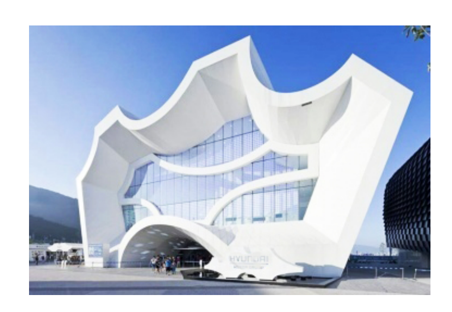


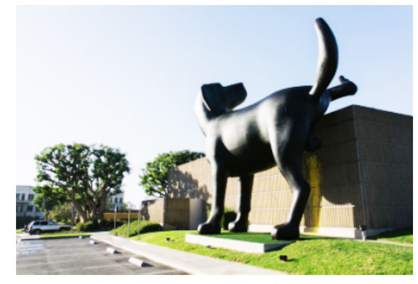


فنون الإعلان

فضلاً عن فنّ الإعلان والإضاءة وحضورهما في التصميم المعماري الحضري للمدن العملاقة. فالخطاب الجمالي تمّ الظفر به خارج التمثيلات الواقعية، في الجداريات والمباني الغريبة والأعمال النصبية والإعلانات المعاصرة التي بدلت ثوب المدن، على الرغم من غرائبية أفكارها وأساليب عرضها وتقديمها للجمهور، حظيت بالإعجاب، وتم الإمساك بخطابها الجمالي ضمن موضوعها أو خارجه، فمنذ عصر البوب آرت، صار الباب مفتوح للتجارب الفنية المتجددة وطرائق العروض للأعمال غير المألوفة وغير التقليدية، إنها ثقافة الجديد والغريب والسبق والاختراع والإبداع.









غير المألوفة وغير التقليدية في الفنّ

وعليه «فإن ذائقة الالتهام الشرهة التي أوجدتها ثقافة ما بعد المكتوب حيال كل ما هو غرائبي وجديد، والإيقاع المتسارع لتقنية العرض أفرزت وعياً يقنن المشاع المبتذل، ويسلب القوانين طلاقتها وتعميماتها ويلبسها بذاتية قلقة، فاللامنهج لفنّ ما بعد الحداثة هو الأكثر إقبالاً، إذ بات كل شيء في ظل الحداثة وما بعدها قابلاً للمساءلة والتعرية عن كل الثوابت والمرجعيات التي احتمى بها لقرون طويلة»،[1] فالعمل الفني يمارس وجوده وسلطته على المشاهد مهما كان وضعه كمتلقٍّ، ولأن العمل الفني جيد، فإنه يمتاز بامتلاكه قدرات جمالية تتمثل في المكونات البصرية والتعبيرية والرمزية التي تشكله، والذات المتلقية التي تتفاوت ثقافياً واجتماعياً ونفسياً، وربما أيديولوجياً.





الفنّ والأيديولوجيا المعاصرة

(1) حامد الراشدي، مصدر سابق، ص 7.

وسائط العرض

1 ـ وسائط مادية: وتتمثل في اللوحة، الجدارية، التماثيل، أنواع الخزف، النصب، التجميع، العروض الأدائية، فنون التصميم الداخلي وملحقاته، التصميم الكرافيكي، الأثاث، العمارة بكل مظاهرها.

2 ـ وسائط أثيرية: وشملت فنون الرسم الديجيتال ومصاحباته، فنّ الشاشة، عروض الضوء والليزر، الهولوكراف، والفديو آرت.

لقد ودعت المعاصرة عالم الواقعية الحضارية التي قام عليها القرن التاسع عشر والعبثية التحطيمية التي اعتمدها القرن العشرين، واعتمدت بدلاً منه العوالم الفضائية والتقنيات الألكترونية، التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن. إن النزعة الثورية لفنّ المعاصرة في المجتمع والتاريخ والزمن إنما تعود كانقلاب وعودة إلى حضن الطبيعة الأم والتحول نحو العالم تلك القرية الصغيرة، بينما يرى بعضهم أن الخصوصية التجريبية لهذا الفنّ جعلته غنياً بالمضامين الاجتماعية، وما تمارسه فنون المعاصرة من ظواهر كالعولمة والتعددية الثقافية وإزالة للحدود الجغرافية بما فيها من سخرية وتهكم. وهي أساليب لإيصال رسائل متعددة وإيقاد صحوة نحو مرحلتها وبيئتها ومواردها التي بدأت تتآكل وتنفد، فأصبحت البيئة وإعادة تدوير النفايات والحفاظ على الحيوانات والبيئة البحرية والتلوث والجفاف والتصحر ورصد الظواهر الاجتماعية كالفقر والمجاعة والأوبئة ومناهضة التسلح النووي والحروب من أبرز موضوعات فنون اليوم، إنها فترة المخاضات الفكرية للبشرية، ولذلك امتلكت الفنون المعاصرة المرونة والقدرة الأكبر على التعبير عن عالمنا المعاصر، إذ يوجد جمهور معين للفنون المعاصرة،

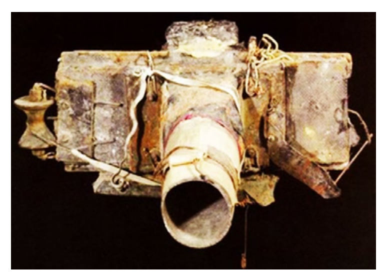
وتلك الفنون قادرة علي الوصول لكلّ الناس لكن بأشكال مختلفة، فكل متلقٍّ يمكنه أن يفهم العمل الفني بشكل مختلف، وهناك من يستمتع بالعمل الفني على المستوي البصري أو الأدائي، وآخر يستطيع النفاذ إلي الأفكار التي وراء العمل.



استغلال الفنّ للجاهز من الطبيعة







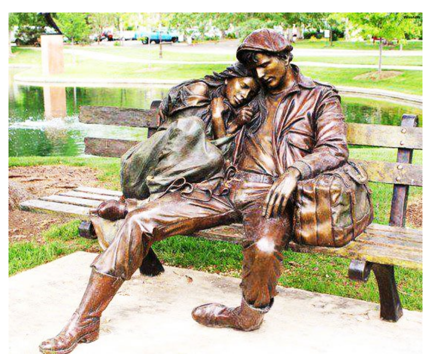


التمسرح في الأعمال المعاصرة

هكذا خرجت الفنون المعاصرة بأعمالها من القاعات المغلقة والمسارح ودور العرض إلى الشارع والأماكن المفتوحة والعامة، لتلامس عامة الناس والجمهور بمختلف مستوياتهم الثقافية وظهر إلى الجود ماسمي بالفنّ التجاري وفنّ الماكنة جزءاً من عالم الاستهلاك، وزاد استعمال قوة الفنّ الحديث كاستثمار تجاري وسياسي ثقافي، جاء مع ذلك الإعلان السريع والكاتلوكات الضخمة. وزيادة الطبع وفعالية المؤسسات المتنافسة على المستوى الدولي. إذ أوجدت التكنولوجيا العالية تعبيراً تشكيلياً خلال نقل الألوان الحية وتكاثر التخيلات المصورة، وفق المفاهيم الفنية التي كانت تسير في الفنّ الحركي». [1]

(1) طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة والمكان**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، ص 149





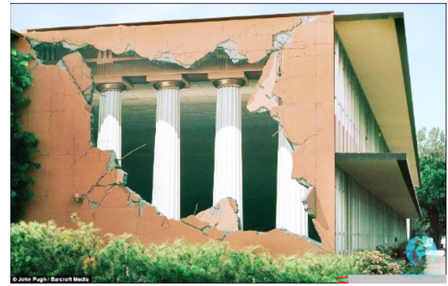
الفن والواقع

إن الثورة الفنية التي شهدتها أواسط القرن العشرين كانت نتيجة لظهور ثورات تحرر الإنسان من قيود الكبت العقلي والجسدي والسياسي، إذ رفض الفنان بناء الحواجز بين الفنّ والحياة. فرأى في الفنّ تحريراً للإنسان من كل المظاهر التي كبلته خلال تاريخ البشرية الطويل وذلك استناداً إلى التحولات الفكرية والثقافية التي شهدها العالم بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. «فالفن المعاصر يبحث عن استراتيجيات بديلة لفن يسهم في ازالة الحدود التقليدية بين الفنّ والحياة، بواسطة طرائق عرض مثيرة في الشارع والمباني والمدن والمتنزهات. إنها الصفة الإعلانية والترويجية للفن عن نفسه من دون وسيط، إذ يترك الحكم في الأعمال الفنية إلى المتلقي الذي عليه أن يجتهد في اكتشافها، إذ من ثوابت الفنّ المعاصر أن يعمل الفنان على كسر التوقع، في ابتكار هذه الغرائبية الجديدة يتمّ بكيفيات غير مسبوقة على مستوى تاريخ الفنّ.[1]

(1) أمبرتو إيكو، مصدر سابق، ص137.









الفن والأمكنة بين الطبيعي والصناعي

الفنّ والأمكنة

يمكن إيجاز طرائق العرض المعاصرة للفنون حسب تركيبها المكاني:

1 ـ قاعات العرض

وتعد الأمكنة المتخصصة بتنظيم المعارض عرفاً، لكنها واكبت التوجهات الأخيرة في كيفيات العرض وأنواعها وأشكالها، فاختلفت الأساليب في طرح الأفكار وتلقيها، إذ غادرت التقليدية في عرض الأعمال الفنية لتحلّ محلّها مختلف العروض الغرائبية وإدهاش الجمهور وتحقيق الإثارة وسحب المتلقي إلى منطقة غير مكتشفة وغيرمألوفة لتكون من ثيمات العروض المعاصرة، لكنها تبقى أمكنة للنخبة ومرتاديها من المهتمين بالفنون.



فن الفرجة

الأماكن المفتوحة

وهي الأماكن العامة كالمطارات ومحطات المترو والفنادق والساحات العامة والمتنزهات والشوارع، إذ يتحول الموقع كاملاً إلى منطقة لعرض الأعمال الفنية. وتُعدّ هذه الأمكنة مساحة للتفاعل المباشر بين الجمهور الواسع والأعمال الفنية، إذ تلعب البيئة المحيطة والمصاحبة مع موجوداتها دوراً في الأداء الفني، كالجداريات والإعلانات والشاشات العملاقة وأعمال الفنون البيئية وفن الارض والتنصيب والفن الأدائي والفن المفاهيمي وفن الكتابة ـ الكرافيتي ـ ورسومات الشارع الثلاثية الأبعاد والنصب النحتية ومن أبرز ممارسات الفنّ في الأماكن العامة هي السمبوزيوم[1]، وهو التجمع للرسم في الهواء الطلق.

(1) السمبوزيوم: مشتق من الأصل اليوناني سمبينسن أي الشرب معاً. فالناس لا يجتمعون معاً لشرب المياه، الا انهم أضافوا إلى هذا الجزء لمسات طلبوا فيها من الحاضرين الإسهام بالكلمات والطرائف والحكايات والأشعار والمعلومات. الأمر الذي ارتقى بالمسألة من مستوى الأكل والشرب إلى مستوى اعمق من خلال عرض إسهامات المفكرين ومشاركات المبدعين. حسم أمر الكلمة في القرن 19، إذ انتهى المعنى الاجتماعي الأول عند الإنجليز الذين فضّلوا أن يفهموا الكلمة بمعناها الثاني، أي بوصفها منتدى يجتمع إليه الخاصة، وفق جدول أعمال محدد مع برنامج ومنظم التوقيت والترتيب، موقع ثقافتنا:
http://taquafatona.blogspot.com/201307//blog _ post_6946.html









فن الشارع

ولهذا وظفت وسائل الاتصال الحديثة، الانترنت، من مدونات رقمية خاصة وعامة وشبكات التواصل الاجتماعية ينشط فيها الملايين من المشتركين وتعرض الأعمال الإبداعية لكل المتصفحين من المختصين وغير المختصين في الفنون، إذ يتاح الفنّ للجميع.









فنّ الحدث

أساليب العرض

يمكن تصنيف العروض الفنية حسبما تعرضه من جنس واحد من الفنون أو أكثر كالآتي:

أ ـ الفنون الأحادية: ويتم العرض لجنس واحد من الفنون كالرسم، أو كفنّ النحت ويشتغل على التماثيل والأعمال النحتية باختلاف موادها.

ب ـ التركيب: في هذه العروض الفنية تتداخل أجناس الفنّ في عمل واحد مشترك، كالرسم على النحت الفخاري، أو الرسم على الخزف، أو العمارة النحتية، أو بتداخل الفنّ المفاهيمي مع فنّ الفديو، أو أعمال النحت في الفنّ البيئي، وفي كثير من الأحيان تتداخل أكثر من خمسة أجناس من الفنون البصرية في عمل واحد.

ج ـ التصميم الداخلي: يتشكل التصميم لأي فضاء داخلي من مجموعة مأتلفة ومتوائمة من الفنون والعناصر والقطع الفنية، بدأً من التصميم الكرافيكي للفضاء والاضاءة والأثاث والألوان والحجوم والنسب والتوزيع، وتكون اللوحات والجداريات الداخلية وقطع النحت والخزف والأثاث والسجاد والستائر وورق الجدران متممة ومكملة للأظهار النهائي للتصميم، فدور الفنّ في خلق الأمكنة والفضاءات وتأثيثها بكل عناصرها الأساسية يبدو ممنهجا وقد يخضع إلى غائية الوظيفة المتوخاة من ذلك المكان، إن فنّ التصميم هو فنّ الأداء والوظيفة، فاننا بذلك نعلن ان الحرية في الرؤية تحددها قيود الوظيفة وآلية التطبيق الموضوعية، وهكذا نجد المصمم اقرب إلى

الواقع بزمنه فيزيائياً وبفاعلية نموه وادائه من فنون تبدو لنا حرة، لأنها تستطيع تجاوز مؤسسات الواقع وموضوعيته.[1]

عناصر العرض «السينوغرافيا»

إن كل التراكمات الثقافية والفكرية منذ الانحراف التاريخي في فترة الستينيات، قد ساعدت الفنان على ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عن رؤاه الفنية والتشكيلية، فظهر فنّ التنصيب، وفن الأداء، وفن الفيديو، وفن الجسد، حركات فنية تعبّر عن قضايا الإنسان المعاصر في أوروبا وأمريكا واليابان، واشتغلت آليات التقانة الجديدة لتجد مسوغا للتداول داخل الحقل التشكيلي، يقوم على أساس التفاعل التواصلي الذي يعيد تشكيل الرؤى الفردية، على وفق السياق الجديد، إذ يعمد الجمهور على استلهام بعض الرموز التي تولد من ركام الخزين المعرفي للتلقي، والتأويلات الناتجة عنه.[2]

(1) بلاسم محمد، **دراسات في الفنّ والجمال**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2006، ص191.

(2) ندى عايد، **المرجعيات الإعلاماتية في الرسم المعاصر: دراسة في تحولات النسق، أطروحة دكتوراه**، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2013، ص229.









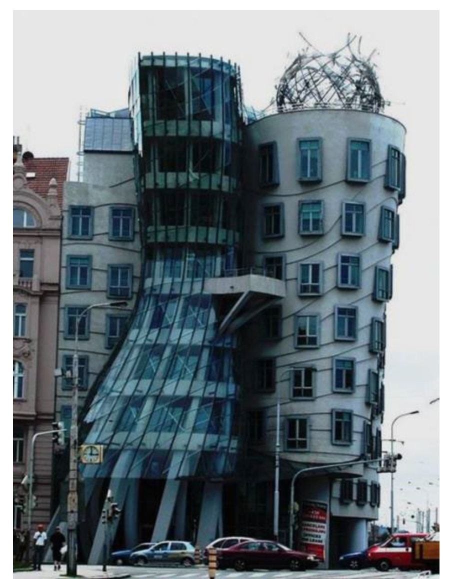
تركيبات السينوغرافية في الامكنه

وبما أن كل ما هو حياتي ومعيشي ومنتج إنساني هو فنّ، حسب المقولات المعاصرة، فقد تنافس فنانو الفنّ المعاصر بعرض أشكال متنوعة من القمامة والنفايات والعلب الفارغة والأشجار وقطع الخردة وكثير من المواد المهملة والعديدة الاستعمال.









الفنّ بين الايهام والواقع

التغريب الجمالي

اعتمد عنصر التغريب في المعاصرة كسراً للأطروحات المألوفة والتوقع من المشاهد، واذهاب إلى منطقة غامضة ومجهولة تثير الانتباه وتحفز فضول الرؤية، وهكذا فان هدف التغريب دفع المتفرّج لإعادة النظر من جديد في الأشياء المألوفة، يقول شوبنهور ينبغي على الفنّ عموماً أن يقدم الأشياء العامة والمألوفة في ضوء ساطع، «فالتغريب هو تقنية تقوم على أبعاد الواقع المصوّر إذ يبدأ الموضوع من طريق منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال، وفي رأي بريشت يعدّ التغريب ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يومياً من دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العاديّ المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعى بذلك الانتباه، ويستوجب الوعي والفحص والبحث والتأمل.









من المألوف إلى التغريب





الفنّ في الفضاء الحضري

الفنّ في الفضاء الحضري

ولم تبعد العمارة نفسها عن غرائبيات الفنّ المعاصر، بل كانت مركزاً وهدفاً وموضوعاً، وحاضنة، وكان لها النصيب الأكبر من التقلبات المهمة التي طرأت على الفنّ والمجتمع.

تتعامل العمارة مع المكان بكونه أساس ومنطلقا لبناء حدث ما، ومن ضمن أحداثها تلك الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتؤالف وأحيازها وفضاءاتها، وبدأ مع هذا المفهوم تشكل المكان الجمالي الذي تظهر ملامحه، وتتضح ملامح المكان مصحوباً بدلالاته المرتبطة بالإنسان وأسلوب العصر واتجاه الثقافة السائدة التي اتسمت بطفرات أسلوبية حادة، بدأت العمارة المعاصرة بتوسيع اهتمامها متأثرة بالتحولات الحاصلة في حقول المعرفة الأخرى، وبذلك تكون شكلاً من أشكال المعرفة التي لها علاقاتها بالفنون الأخرى. وكانت حقول المعرفة الأخرى باعثاً على التحولات المعمارية العالمية بدأ من عمارة البوب آرت التي يتزعمها روبرت فنتوري.





عمارة الفنّ الشعبي



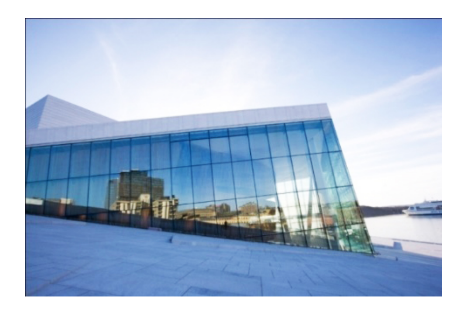


عمارة مابعد الحداثة

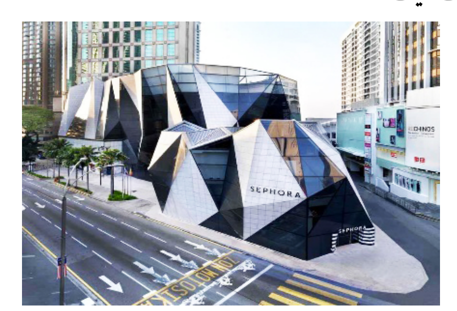
وكذلك تيار السليك تيك slick tech [1] «تيار الصقالة» الذي هو أحد تشظيات عمارة الهاي تيك، والمختص بواجهات المباني ذات السطوح الزجاجية الشفافة واللماعة والبراقة، وأفضت إلى نتائج معبرة اتسمت حلولها التكوينية بتميز واضح، مثرية بلغتها التصميمية المتفردة للمشهد المعماري العالمي بذائقة جمالية جديدة.[2]

(1) تيار سليك تيك Slick ـ Tech: تيار واجهات المباني ذات السطوح الزجاجية الشفافة واللماعة والبراقة أو «تيار الصقالة» هو احد المقاربات المهنية الطليعية التى شغلت وشغفت بها الممارسة المعمارية المعاصرة على مدى سنين عديدة، خالد السلطاني، من موقع الحوار المتمدن: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=66441

(2) خالد السلطاني، **مئة عام من عمارة الحداثة**، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، بغداد،2009، ص334.ص327.

السيلك تيك

عمارة التفكيك

ثم عمارة وفنون التفكيك المستمدة من طروحات الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا 1930 ـ 2004 منطلقاً نظرياً[1] Deconstruction مفادها محاولة الكشف عن المرجعيات التاريخية من طريق التجزئة من أجل كشف المعاني الأساسية وطبقات الاستعارة، ثم وظفت استراتيجية دريدا

(1) التفكيكية: التفكيك في العمارة تعني تجريد الأشكال الهندسية الأساسية، وتشكيلها معاً بشكل لا إقليديسي ـ نسبة إلي إقليدس عالم الرياضيات، ونظرياته في الهندسة والفراغات ـ للتعبير عن أفكار ثقافية أو نقدية معينة ومن هذا المنطلق نجد ان أعمال المعماريين التفكيكيين تتجاوز رغبات السكان، ولا تهتم بشكل أساسي بالاحتياجات والقياسات البشرية..بقدر اهتمامها بتحقيق الرؤية الفكرية المتمثلة في التكوين الفراغي الداخلي، أو أشكال الواجهات الخارجية التي قد تكون غير مريحة أو مناسبة لمن يسكن بالمبني. http: / /www.ibda3world.com

التفكيكية في حقل الفنون التشكيلية والعمارة، وانتشر مصطلح العمارة التفكيكية في نهاية ثمانينيات القرن الماضي، وهي ليست طرازا معماريا بل هي وسيلة لجأ لها المصممون المعماريون في خلق تضارب بين المألوف والاعتيادي، وبين المعنى، فيرى أو يشاهد في ذات الوقت عمارة تشير إلى عدم النظام والتشويش وتهشيم الفورمات القديمة والمألوفة نحو بنيات جديدة هجينة من طريق التلاعب بمراكز هذه البنيات المألوفة سابقاً.[1]

لقد استلزم نقل اي نص معماري من المخططات الورقية إلى أرض الواقع عملية ممنهجة تحتاج في تشكلاتها إلى العديد من العناصر تباعا وحسب أدوارها وتسلسلها، وبالأخص الفنون كالتصميم الداخلي والصناعي والفنون التشكيلية والفنون التطبيقية ذات الوظيفية المباشرة. ويبقى الأسلوب الفني كحتمية حاصلة من التقاء مجمل هذه الفنون وتقديم خصوصية تتعلق بهذا المكان، « كما كان الحال بالنسبة لفن العمارة في كل زمان، وللقصيدة الملحمية في الماضي وللشريط السينمائي في الوقت الحاضر.

(1) خالد السلطاني، **مئة عام من عمارة الحداثة**، مصدر سابق2009، ص334.









خلخلة البصر في الفنّ البصري

ومع ذلك، يمثل تهديداً خطيراً بمجرد أن يواجه ذلك الجمهور في ظل ظروف خاصة وضد طبيعته، ففي كنائس العصور الوسطى واديرتها، وفي بلاط الأمراء حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن التلقي الجماعي للوحات الفنية يحدث في وقت واحد، بل من طريق وساطة متدرجة وهرمية والتغيير الذي طرأ يعبر تعبيراً واضحاً عن الصراع الخاص الذي تورط الفنّ التشكيلي فيه بسبب إمكان نسخ اللوحات آلياً، وعلى الرغم أن اللوحات الفنية بدأت تعرض علانية في المعارض والصالونات، لكن الجمهور لم يكن أمامه فرصة لتنظيم نفسه والسيطرة على تلقيه». [1]

(1) بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، 1995، ص85

جماليات الاستنساخ

هناك تحول ثقافي في عصر الاستنساخ الآلي انعكس على تعريف الثقافة التي تعطي أسبقية كبرى للتفسيرات والتأويلات.

وعليه عرفت فكرة استنساخ الأعمال الفنية طريقها إلى التطبيق عند انتقالها للفن والأدب، بمعنى من التأمل إلى الفعل ومن الشفاهية إلى الكتابية ومن العمل اليدوي إلى الآلة، ولم تكن المرحلة التي مرت بها المعارف عبر العصور مفككة ومتباعدة بل متداخلة بتراتبية عالية، إذ مهدت كل منها إلى ظهور الأخرى، وأدى انتقال الإنسان من الشفاهية والقصصية والأسطورية إلى التدوين والنسخ، وأدى ذلك إلى تطور الفاعلية الثقافية بين الأفراد الذين لهم اهتمامات والأيديولوجيات ثقافية مختلفة.

لكن فكرة الاستنساخ أصلاً لم تجد طريقها إلى الوجود، على الرغم من كل المحاولات الأولى التي بنيت على التعدد النسخي، وصولاً إلى الإنجاز التاريخي في اكتشاف المطبعة، حين استطاع حداد ألماني يدعى يوهان غوتنبيرغ[1] Johannes Gothenburg في منتصف القرن الخامس عشر أن يغير فكرة الاستنساخ بأجمعها.

(1) يوهان غوتنبيرغ 1398م ـ 1468م مخترع ألماني ولد في 1398م وتوفي في3 فبراير 1468م، قام في عام 1447م بتطوير قوالب الحروف التي توضع بعضها بجوار بعض ثم يوضع فوقها الورق ثم يضغط عليه فتكون المطبوعة، مطوراً بذلك علم الطباعة الذي اخترع قبل ذلك في كوريا في عام 1234م، ويُعدّ مخترع الطباعة الحديثة.

مثّل اختراع الطباعة أساساً متيناً للثورة المعرفية، ولهذا تطورت حركة البحث العلمي في تجسير عملية الاتصال والتواصل الحضاري والمثاقفة بين المجتمعات، وبسبب شيوع الطباعة تداعت تلك الأسوار التي كانت تحيط بها المجتمعات سابقاً بعقائدها، وتقاليدها، وتراثها، إذ حطم الكتاب هذه الأسوار، وعبر كل الحواجز، ثم تطورت عملية الطباعة وصولاً إلى علامات الترقيم السمعي ثم الترقيم البصري. وذهب مارشال ماكلوهان[1] Marshall McLuhan إلى ابعد من ذلك في الحديث عن «الانفصال الذي أحدثته الطباعة بين العقل والقلب «ومفهوم «ثقافة الطباعة» الذي يقترح وجود ارتباط بين الاختراع الجديد والتغير الثقافي وإيمانه بالآثار السيكولوجية بعيدة المدى للطباعة،[2] هكذا أسهمت الطباعة في التطوير العلمي والتقني وفي العلوم الطبيعية والإنسانية والاكتشافات العلمية والجغرافية والاطلاع على تجارب الشعوب وصولاً إلى اكتشاف العالم الجديد ـ أمريكا ـ نهاية القرن الخامس عشر، ثم العثور على مصادر جديدة للمال والثقافة، والاتصال والتثاقف، ووجدت طريقها في الثورة الإصلاحية التي قادها «**مارتن لوثر**»[3] حول إصلاح المؤسسة الدينية وفتح الباب أمام عصر

---

(1) مارشال ماكلوهان 1911 ـ 1980م. أستاذ وكاتب كندي، أحدثت نظرياته في وسائل الاتصال الجماهيري جدلاً كبيراً، فهو يرى أن أجهزة الاتصال الإلكترونية ـ ولا سيما التلفاز ـ تُسيطر على حياة الشعوب، وتؤثر في أفكارها ومؤسساتها.

(2) أسا بريغز، **التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى إلى الأنترنت**، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، 2005، ص 33.

(3) مارتن لوثر: راهب ألماني، وقسيس، وأستاذ للاهوت، ومُطلق عصر الإصلاح في أوروبا بعد اعتراضه على صكوك الغفران. نشر في عام 1517 رسالته المشهورة المؤلفة من خمس وتسعين نقطة تتعلق أغلبها بلاهوت التحرير وسلطة البابا في الحل من «العقاب الزمني للخطيئة».

العقل الأنوار، وبعد ذلك أسهمت الطباعة في الحقل الجمالي وصنعت منه ظاهرة عامة في سياق الحياة الاجتماعية.

الفن وثقافة الاستنساخ

يرى والتر بنيامين أن العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج تقنياً، قد مهد الطريق إلى ظهور نمط جديد من الإنتاج الجمالي، لصورة الكاميرا الثابتة أو المتحركة، التي أثارت قضايا الإبداع وفرادة العمل الفني وبدأ الحوار حول ثنائية الأصيل والمستنسخ وآليات إنتاج كل منهما.

ولذلك ظهرت في الحقل النقدي انقسامات متعددة بين من يؤيد دخول التكنولوجيا في مفاصل الفنّ واستنساخه، وبين من يقول: إن ذلك قد مهّد للقضاء على الفنّ الراقي والسامي والمتعالي والمتفرد وحوله إلى قوالب لا حياة فيها ولا روح، وإن الأعمال التراثية في الفنّ كانت تحيط بها هالة من التفرد والتميز والتباعد والديمومة، ولكن الاستنساخ الآلي للرسم، قضى على هذا التفرد وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية، فحطم بذلك هالة الفن، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء، وحين يشاء. وإذا كانت الصورة الشخصية المرسومة تحاول فعل بعض الارغامات على الأصل، فإن آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد، فتقضي على أي سحر غامض ينطوي عليه الموضوع. فضلاً عن ذلك أن آلة التصوير نفسها تجعل الناس جميعاً خبراء، وقادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية لأي عمل فني؛ فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سُمي بالفنّ الراقي[1] وفرادته.

(1) جميل حمداوي، **النظرية النقدية ومدرسة فرانكفورت**، 4/ 3/ 2012.
http://www.alukah.net/publications

الأصيل والمستنسخ[1]

يعارض أصحاب نظرية التحول الثقافي للفن التوجه القائم على الفصل بين الأصيل والمستنسخ، على صعيد إنتاجه وصناعته وتلقيه ويجادلون آخرون بأن للقضية حضورها الجوهري في تبدل الذوق الجمالي، يقول أدونيس[2]: «إن الأصالة ليست نقطة ثابتة في الماضي يجب أن نعود إليها، بل هي القدرة المستمرة على الحركة وتجاوز الحدود القائمة نحو عالم يقوم باستيعاب الماضي ومعرفته ليتطلع لمستقبل أفضل»، فمع تطور التكنولوجيا والاتصالات صار الفنان أكثر انفتاحا على أماكن وثقافات تختلف عن ثقافته وبيئته الأصلية، وبذلك تتيح هذه المعطيات مجالًا ثقافيًا أوسع مما كان متاحاً من قبل وبهذا المعنى فأن الأصالة لا تكمن في الحفاظ على التراث أو على مكان العمل وزمانه، بل في طرحها الجديد وقدرتها على استيعاب ما هو حديث من التكنولوجيا وكل ما يقع في المجال الثقافي بطريقة حقيقيّة أو افتراضيّة من حيث البيئة والمكان والثقافة والطبقة.[3]

لقد أخذت الآراء المتعددة حول الأصالة في العمل الفني تجادل

---

(1) بعض نصوص هذا العنوان من رسالة ماجستير: عبد الرسول جبار، **البعد الثقافي لعصر الاستنساخ الآلي في فنّ الرسم المعاصر**، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2018، بإشراف المؤلف.

(2) أدونيس: هو علي أحمد سعيد أسبر المعروف باسمه المستعار «أدونيس» فيلسوف وشاعر وكاتب سوري، ولد في اللاذقية عام 1930، تبنى اسم أدونيس تيمّناً بأسطورة أدونيس الفينيقية الذي خرج بها عن تقاليد التسمية العربية منذ عام 1948، اشتهر بتنوع تجاربه الحداثية، وأن بعض مقالاته وكتاباته ترجمت إلى اللغات الأجنبية.

(3) رامي أبادير، **البحث عن الصوت الجديد: العمل الجاد وإعادة تعريف الأصالة مجلة العازف**، 27 تشرين الثاني 2017، https: / /ma3azef.com

الظواهر الأكثر عمقاً وتسوق فرضية ما إذا كانت الأصالة نفسها قد انتهت أم فتحت آفاق أخرى للمعاصرة أم ما زالت تؤثر في الحياة الجمالية، لذلك كان الإصرار على العينات الأصلية لا يحد فقط رأي الجمهور وتلقيه للفن، بل في الرؤية إلى عمل كمطبوعة أو على جهاز الكومبيوتر والقول بتغير التجربة، ومثال ذلك أن العديد من المتاحف غير القادرة على تحمل كلفة الأعمال الأصلية، تبقى من الدرجة الثانية، وضياع هالة العبق التاريخي من إنتاج اليوم.

أما الحديث عن نهاية الفنّ فهو أشبه بالأفكار السائدة التي تتحدث عن موت الشعر وموت الإنسان وموت المؤلف وموت المتعة، ولكن ليس هناك ميتات بل تحولات أو تهميش شيء على حساب شيء آخر، كأن يصبح المتن هامشاً والهامش متناً وما قاله بنيامين عن زمن «بودلير» هو ذاته عن نهاية الحكاية لمصلحة الرواية، وعن التحول الهائل الذي حدث باكتشاف الطباعة، مبيناً أنها أحدثت تغيرات كبيرة في مجال الأدب وإعادة إنتاج الأعمال الأدبية آلياً، وفاعلية الحفر على الخشب، الذي طور فنّ الجرافيك.

وباكتشاف الصور الفوتوغرافية جرى تجاوز فنّ الطباعة ولا سيما إنتاج الصور بنحوٍ سريع، مثلما ساعد على ولادة التصوير الضوئي للفيلم الناطق، يجري الحديث عن موت التصوير الفوتوغرافي بمعناه التقليدي بعد رواج الصورة الرقمية التي لا نعرف إن كانت خدعة أم صورة حقيقية،[1] وهي من بدأت في إقامة ازاحات للوحة المرسومة من مفاصل حياتنا اليومية، وأن

(1) شوقي نجم، **مستقبل الثقافة في العالم زمن ضياع الهالة** 27/ 7/ 2007 http: //www.qen-shrin.com

قسماً من الجمهور بدأ يعتقد أن تفرد اللوحة، أو ما سمي اللوحة الأصلية الواحدة مكانها المتحف أو البيوت الخاصة بأولئك الذين يستهويهم الحنين إلى الماضي؛ لأن مجال الصورة محدود، ولا يتسع إلى أكثر من لوحات يرسمها فنانون وهم وحدهم من يستطيع التحكم في نوع اللقطة وأسلوبها وتفردها،[1] وهم يعززون ذلك بالقول عندما يكون تحت أنظارنا عمل فني أصلي، هذا العمل بات لنا مألوفاً من فرط تأمله مطبوعاً في دليل المعارض لمدة طويلة، تحول هذا العمل بفضل تكنولوجيا إعادة الإنتاج أن يكون قريباً لدرجة أننا نعرف أدق تفصيلاته، ولو استهوانا هذا العمل لكانت رغبتنا في أن نرى الأصل، وستكون أمام حالتين الانبهار أو الخيبة، فإن انبهرنا نرى في العمل الأصلي شيئاً غير قابل للتعريف، ولا تقوى إعادة الإنتاج على نقله، الطابع الفريد والأصيل لعمل نعرف عنه أنه صنع في مكان وزمان محددين، وإن خاب أملنا في العمل الأصلي فعلينا أن نقول لأنفسنا بأن التأمل المتكرر لإعادة إنتاجه قلل بكيفية ما إحساسنا به.[2]

واليوم، العمل الفني قابل لإعادة الإنتاج من حيث المبدأ، فأي منتج من صنع الإنسان يستطيع آخرون محاكاته، فالتلاميذ يصنعون نسخاً مطابقة في أثناء ممارستهم للحرفة، والمعلمون كذلك من أجل نشر أعمالهم، وأخيراً هناك طرف ثالث يصنعها سعياً للربح، ينتج عن مطابقة دقيقة للعمل الأصلي.[3]

(1) بلاسم محمد، محنة الرسم http: / /balasim.ne

(2) مارك جيمينيز، ما الجمالية، المنظمة العربية للترجمة، ت: شربل داغر، بيروت، 2009، ص369.

(3) رامي أبادير، **البحث عن الصوت الجديد** المصدر السابق. https: / /ma3azef.com

ولذلك كانت واحدة من مهام عصر الاستنساخ هو إذابة فكرة الأصالة والتفرد، فكل شيء مباح في الفن، ولم يعد ثمة مشكلة في الرداءة أو التعبيرات العابرة أو توظيف النفايات في فنون ما بعد الحداثة أو جعل المبولة رمزاً فنياً، لكن الميزة الأساسية أن العمل الفني الأصلي يحتفظ بصدقيته كاملة كما يقول بنيامين في مقابل العمل الفني الذي يعاد إنتاجه يدوياً، والذي يضفي عليه صفة «التزوير»، وهذه العملية تؤدي إلى زعزعة كبيرة للموروث الثقافي، وتمثل الوجه الآخر للأزمة الحديثة، فتمثال فينوس يتمتع لدى الإغريق بمكانة عالية وفرضوه أحد رموزهم الدينية، أما كهان القرون الوسطى، فرأوا فيه صنماً يجلب لهم النحس. وفي العصر الحديث صار التمثال عنواناً «للكيتش»[1]، إذ هو موجود في كل زاوية ولم يبقَ منه إلا رمزيته القديمة، والأرجح أن الأصل ضاع في المتاهة ولا أحد يعرف أين أصبح في زمن التلاشي والانفتاح، بقيت رمزية التمثال وغاب الطقس الذي وجد من أجله.[2]

إن إيجاد نسخة مماثلة للواقع الفيزيائي وللإنسان نفسه، قلب سيكولوجية الصورة رأساً على عقب، واستطاعت موضوعية الصورة الجديدة أن تكتسب قوة في التصديق، ومن مثل هذه الصورة تم استخراج العديد من النسخ، التي تبدو نوعيتها أصيلة كما هي في الأصل، الذي

(1) يعود أصل كلمة «كيتش» إلى اللغة الألمانية في منتصف القرن التاسع عشر كتعبير عن موجة فنية أنتجت وقتها فنوناً رديئة اعتمدت على التقليد والمبالغة، ثم انتشرت واشتهرت مع قراءة خاصة للكلمة من بعض الكتّاب، ولا سيما ذلك التقديم الذي أضافه الأديب التشيكي «ميلان كونديرا» إلى إلى ملايين القراء حين ركز على وجهة أخرى لهذه الكلمة، فالكيتش ليس لديه الفنّ الرخيص كما يظن بعضهم، بل هو سلوك وموقف وصفه لفئة من البشر.

(2) شوقي نجم، مستقبل الثقافة في العالم زمن ضياع الهالة، المصدر السابق 27/ 7/ 2007، http: / /www.qenshrin.com

تحولت وظيفتها الاجتماعية تحولاً ثورياً وأصبحت تؤسس، عموماً، لممارسة ذات طابع سياسي؛ لأن تنوع طرائق إعادة إنتاج العمل الفني تزيد من إمكان نشره إلى حد بعيد.[1]

فالتكنولوجيا الحديثة في إعادة إنتاج الآلي ما عادت تحتاج إلى التأمل التقليدي، إنها تعمل بسرعة، وفي الوقت نفسه لا تعنيها أي «هالة» طالما ليس بمقدورها الاحتفاظ بها، وهو ما يعنى به العصر الحديث في مفاهيمه البرجماتية والمادية والتداول السلعي، وبدأت الأعمال تفقد قيمتها الطقوسية، وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة التداول، ما يجعلها قابلة للتفاوض مثل أي سلعة استهلاكية.[2]

أما تعددية النسخ التي يسمح بها الاستنساخ الآلي فقد تؤدي إلى خروج العمل الفني من محيطه الخاص إلى مجال عام يسمح للمتلقي باستقباله في أي مكان، وقد نتج عن ذلك زلزلة عاتية للموروث الثقافي، وإن طريقة الإنتاج للصورة ولا سيما السينما، تؤدي إلى تصغير العنصر التقليدي ثقافياً، فحين تعيد السينما إنتاج التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؛ تبعثه على وفق منظور خاص، تسيطر عليه قيم أخرى، غير تلك التي كانت سائدة في التاريخ، فالسينما حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية، فإنها تقدمه من منظور المكتشف، في حين هو من منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر غازٍ لهم.[3]

---

(1) قيس الزبيدي، **استنساخ الوسائط الآلية**، جريدة الإمارات اليوم، 11مارس 2011.

(2) مارك جيمينيز، ما الجمالية، المصدر السابق ص367

(3) رمضان بسطاويس، **فالتر بنيامين واثر التكنولوجيا وعلوم الاتصال على الفنّ**، مجلة العربي، أبريل، 1994 http: / /www.3rbi.info /Article

وبهذا يمكن الاستنتاج بأن آلية الاستنساخ تؤدي دوراً في تبدل الوعي والذوق الاجتماعي، ففي عام 1867، أصدر المدير المؤسس لمتحف فيكتوريا وألبرت «هنري كول» اتفاقية ترويج النسخ العالمية للأعمال الفنية لفوائد متاحف جميع البلدان، على وجه التحديد «التجصيص»، والتصوير الفوتوغرافي التي تمكنت من تسجيل الفنّ وإعادة إنتاج أكثر دقة وكفاءة من أي وقت مضى، لكن قليلين ممن زاروا متحف جنوب كنسينغتون في لندن يمكنهم القيام بجولة في المعالم الأثرية لأوروبا التاريخية، قد جلبت لهم الآثار، كنسخ، ومشاركة النسخ من أجل التعليم العام،[1] لذا عرضت آلاف القطع الفنية المستنسخة واشهرها تمثال داود لمايكل أنجلو والكثير من الأعمال اليونانية الفريدة، وقد فتح هذا مجالاً واسعاً للنسخ وتقليد الأعمال الأصلية، وكانت أحد المظاهر التي أفرزها الفنّ في تجاوز الأثر الواحد الباقي عبر الزمان، وأصبحنا أمام آثار بلا هوية.

في بينالي البندقية فينيسيا Venice 2016 تم عرض نسخ طبق الأصل من مشروع «عالم القطع الهشة»، تظهر النسخ كإجابة محتملة، فإذا ماتت كل الأشياء في النهاية، فإن الطريقة الوحيدة للحفاظ على الثقافة المادية، هي إنتاجها مرة أخرى، هنا تم عرض نسخة طبق الأصل من أسد من متحف الموصل ونسخة رقمية ريكري Rekrei من الحضر، أما متحف فكتوريا والبرت فعرض نسخة مماثلة لهاترا Hatra من الحضر ونسخة طبق الأصل من كاهن ننيركول Nnirgul لندن.[2]

(1) فؤاد الكنجي، **التذوق وجماليات الفنّ التشكيلي**، الحوار المتمدن، العدد 4648، 30/ 11/ 2014.

(2) https://www.vam.ac.uk

وعلى غرار مفهوم في المحافظة على الموروث من الضياع تمكن الفنان العراقي «محمود حاجم» من تدشين معرض خصص للهدف نفسه، إذ تم عرض مجموعة من الأعمال التي تحاكي الأعمال الأصلية، والدور الذي أداه الإرهاب في طمس وهدم وتفجير الآثار العراقية، فقد قام الفنان بإعادة نسخ مماثلة لبعض التحف الفنية التي اختفت من الموصل والطريقة الهمجية التي غيّبت بها هذه التحف.



متحف فكتوريا والبرت ـ عالم القطع الهشة





متحف فكتوريا والبرت ـ عالم القطع الهشة







عمل للفنان العراقي محمود حاجم

وهناك في هذا الجانب الكثير من الدراسات حول طريقة الاستنساخ، لذلك ذهبت بعض المشاريع أبعد من الحفاظ على الثقافة كميل لتحقيق أثر جديد.

لقد ضرب لنا «دوغلاس كريمب Douglas Crimp» مثالاً حول لوحة اولمبيا Olympia «لأدوارد مانيه Edouard Manet» أحد إلماعات بداية الحركة الحداثية، لكن الأسلوب الذي استخدم يشير إلى انقسام الوعي بين الحداثة والتقليد، والتداخل الفاعل للرسم في التحول المفهومي والاستعاري بين الماضي وإعادة إنتاجه.



أولمبيا أداء

لقد نشر «روشنبيرغ» أحد رواد ما بعد الحداثة صورتين لفينوس روكوبي «لديغو فيلاسكز Diego Velazguez» وفينوس أمام مرآتها Venus at Her Mirror «روبنز Rubens» في سلسلة من لوحاته في الستينيات، واستخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً، تم تصوير الرسم الأصلي على شاشة حريرية، على أرضية من خليط فيه كل شيء شاحنات، وطوافات، ومفاتيح سيارات، ما يفعله روشنبيرغ ببساطة هو إعادة إنتاج للأشياء. أما

«مانيه» فكان ينتج فعلاً، وهذا الفارق يدعونا بحسب «كريمب» إلى عدّ «روشنبيرغ» فناناً ما بعد حداثي، أما روح الحداثة لدى الفنان كمنتج فلم يعد له من مكان.[1]



الماعز للفنان روشنبيرغ

أما اليوم فالشركات العالمية مثل جي بي مورغان JP Morgan ودويتشه بنك Deutsche Bank، تملك أكثر من خمسين ألف عمل، أكبر مجموعة فنية في العالم، تقوم في الغالب بعمل نسخ لأغراض التأمين، هذه الشركات معروفة بحيازتها قطعاً فنية مرموقة، ولكنها غير قادرة، لأسباب أمنية على عرضها، ويعد النسخ مناسباً لمثل هذه الشركات كجزء من الإعلان عن القطع الفنية أمام متذوقي الفنّ الأصيل، ويمكن للأفراد أن يطلعوا على

(1) ديفيد هارفي، **حالة ما بعد الحداثة**، المنظمة العربية للترجمة، ت: محمد شيا، بيروت، 2005، ص79.

مدخرات هذه المؤسسات،[1] وبذريعة المحافظة على الأصل، منع الزوار من الدخول إلى مغارة لاسكو Lasco، ولذلك تم بناء نسخة مطابقة على مسافة خمسمئة متر ليتمكن الجميع من مشاهديها إلقاء نظرة عبر فتحة صغيرة في الباب إلى المغارة الأصلية، ثم زيارة المجمع، ومن الممكن أن تختفي مثل هذه المغارات عبر الأجيال لتحل محلها نسخ طبق الأصل.[2]

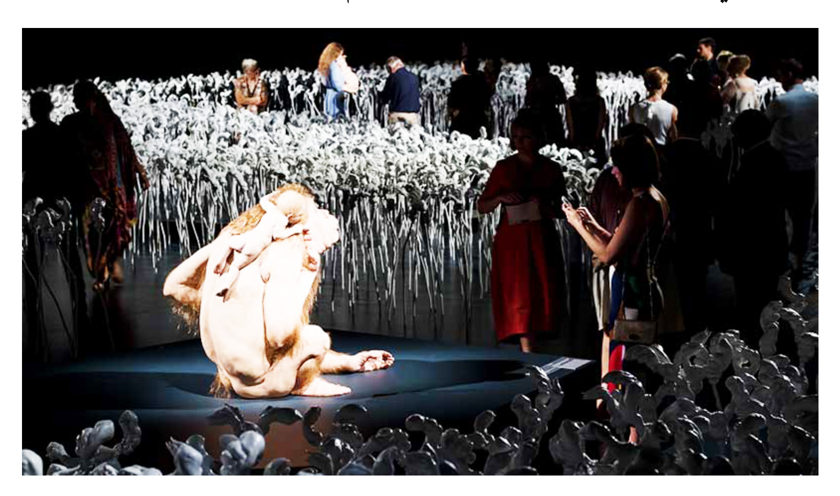
وبالطريقة نفسها تم استحداث نسخة مماثلة من متحف «اللوفر» في باريس واستدعاؤها إلى أبوظبي وأطلق عليه الاسم نفسه، وهنا تتحقق رؤية بنيامين من أن الأصل يحافظ على كامل سلطته في حال استنساخه أو نسخه، كما يظهر أن الاستنساخ أكثر استقلالية من الأصل، ولم يكن مجال النحت خارج هذه المفاهيم، ففي أعمال الفنانة الاسترالية «باتريشيا بيتشينيني Patricia Piccinini» الذي أقيم في بينالي فينسيا 2003 تحت عنوان «كلنا عائلة واحدة»، استخدام تكنولوجيا حديثة في تجسيد محاولات تدخل الإنسان لتغيير الجينات والعبث في المخلوق البشري واستنساخ الكائنات الحية، فالمشاهد يصاب بالذهول والرعب والفزع عندما يرى هذه المجسمات المخيفة، فمثل هذه الأعمال تشير إلى التنبؤ بالمخاطر والكوارث الإنسانية.

هكذا تغيرت أساليب الفن، وأصبح من الممكن عمل صورة شديدة التطابق مع الأصل، لكن مهما قاربت النسخة المنقولة للعمل الفني مع الأصل تبقى خارج عنصر الزمان والمكان، لكن العبق التاريخي للأصل كان

(1) Why it's time to talk seriously about digital reproductions, https://www.apollo ـ magazine.com

(2) جان بودريار، **المصطنع والاصطناع**، المنظمة العربية للترجمة، ت جوزيف عبد الله، بيروت، 2008، ص 56 .

ملازماً للعديد من الفنانين، «كريس كوكسي Kris Kuksi»،[1] استلهم من أعمال العصر القوطي مادة لمنحوتاته السريالية وأنتج العديد من الأعمال الفنية التي توصف بالأصيلة ومزجها بالعوالم الكلاسيكية بصورة دقيقة.

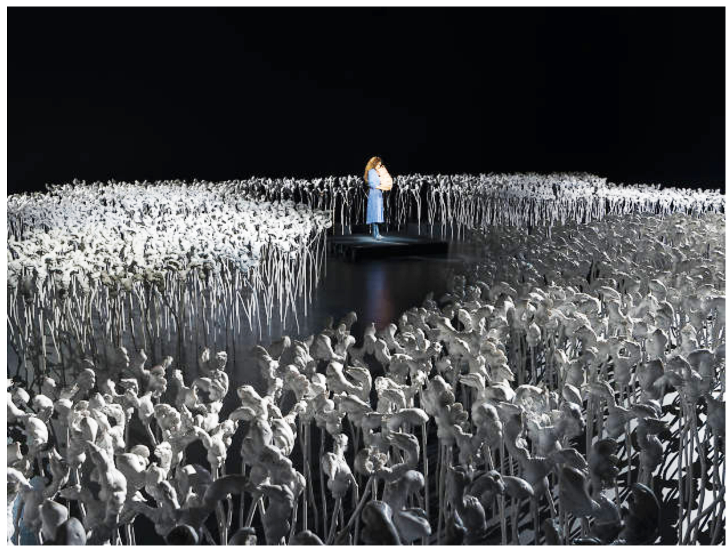




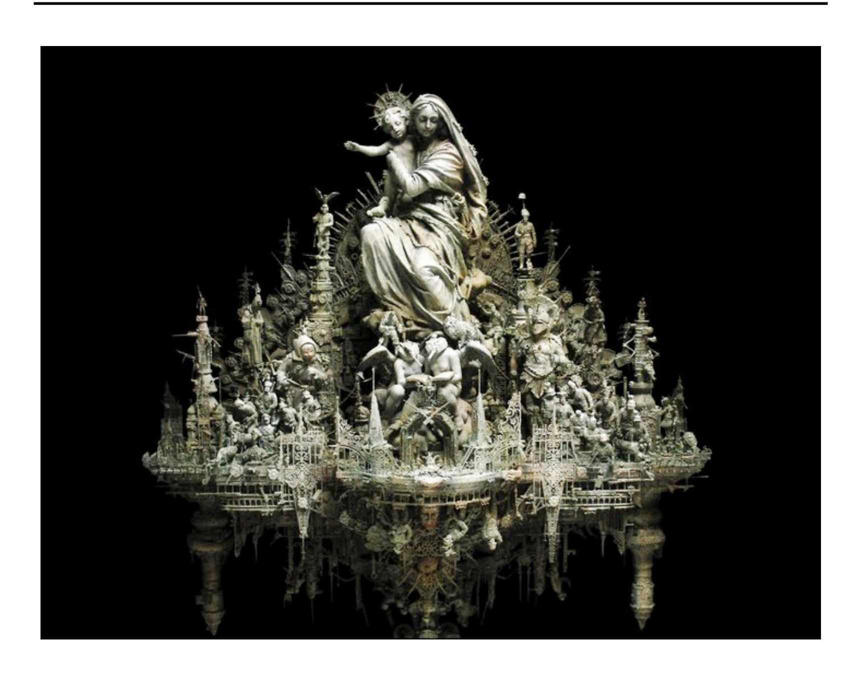
كلنا عائلة واحدة ـ بينالي فينيسيا بتريشيا بيجينيني

(1) كريس كوكسي هو فنان أميركي تخصص في الواقعية، بإنشاء منشآت فنية معقدة، وقد وصفت أعماله بأنها ـ دراسة في الخلود والتعقيدات، تذكر بالحضارات المفقودة، والآلهة والأطلال ـ المحفوظة في جميع أنحاء العالم.





كلنا عائلة واحدة ـ بينالي فينيسيا بتريشيا بيجينيني





كريس كوكسي – عمل نحتي – مجموعة 2015

وأنتجت نسخ للوحات مشهورة عديدة في كتب الفنّ والملصقات وبطاقات البريد والملابس، منها لوحة «الموناليزا» بأعداد كبيرة على الحقائب والقمصان والإكسسوارت.

وبهذا ساعد الاستنساخ الآلي على تنمية النزعة الاستهلاكية لدى الجماهير والسيطرة على امتلاك الأعمال الفنية، التي صارت متاحة للجميع، ولهذا تحول إنتاج هذه الأعمال إلى عملية تجارية، تستقطب الفنون القابلة للاستنساخ.



الموناليزا في الأزياء المعاصرة



المو ناليزا في الأزياء المعاصرة

دفاتر الفنانين[1]

الفن البصري، إزاحة النص

تطور الفنّ البصري جنباً إلى جنب مع الفنّ الشعبي «البوب آرت» إبان الستينيات من القرن العشرين، إذ تبنى فيه الرسامين المنتمين إلى هذه الحركة نبذ كل شيء لا يندرج ضمن الاعتبارات الصورية تحديداً، «اذ تعلق الناقدة الأمريكية باربارا روز قائلة: في عملية تحديد الذات يميل الشكل الفني إلى حذف كل العناصر التي لا تتماشى مع طبيعته الجوهرية. واستناداً إلى هذه الحجة، فسيجرد الفنّ البصري من كل معنى غير بصري سواء كان أدبياً أو رمزياً، وسيرفض الرسم كل ما ليس صوريا»[2].

وهذا يعني ان الدفاتر أو الكتب الفنية المنتمية لحركة الفنّ البصري لا تحتوي على نصوص أدبية أو شعر، أو رموز تتداخل مع الشكل البصري كما حدث في الكثير من تجارب الفنانين في مجال فنّ الكتب التي سبقت الفنّ البصري مثال على ذلك حركة الفنّ الشعبي البوب آرت آنفة الذكر أو أعمال الدادائيين وغيرهم.

---

(1) هذا النص مشترك من رسالة ماجستير بإشراف المؤلف، بعنوان «طرائِقُ العَرضْ والتَنوّع الأسلوبي في دَفاتِر الرَسامين المُعاصرين»، للباحث المرحوم أنس محسن هجير، كلية الفنون الجميلة بغداد، 2018.

(2) أدوارد لوسي سميث، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية**، مصدر سابق، ص91.

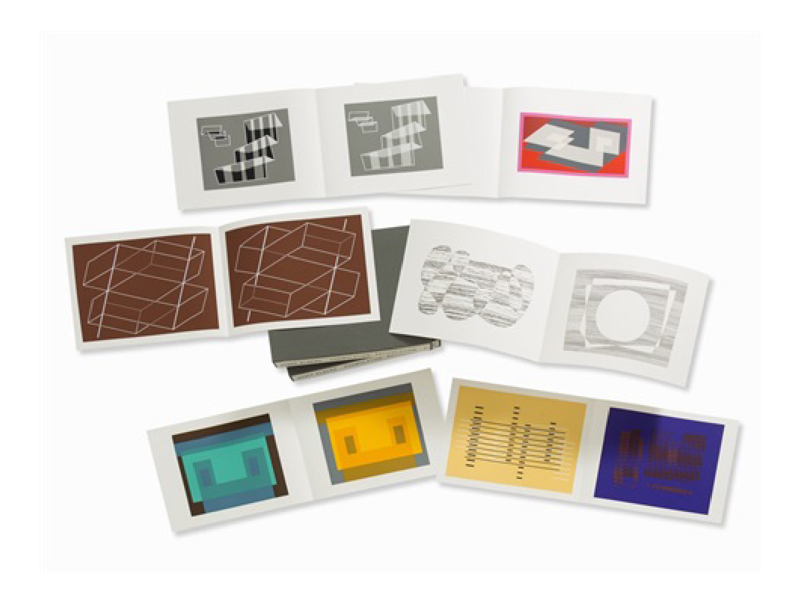
وقد سعى الفنانون المنتمون إلى تيار الفنّ البصري في أعمالهم إلى الإيحاء بالحركة في اللوحة، والتي تطورت فيما بعد إلى الحركة الفعليّة في الفن الحركي الذي عرف باسم L'art cinétiquee والذي قد مارسه جزئياً أو مهّد له عدد من فناني الأوب آرت أو الفنّ البصري. «والحقيقة أن محاولة نقل الحركة، في العمل التشكيلي، من مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي قد بدأت من بداية العشرينيات، وارتبطت بالأعمال ذات الطابع الاختباري للمستقبليين وماليفيتش وبفسنر وغابو ودوشان خاصة، كما ارتبطت من جهة ثانية بأفلام الصور المتحرّكة، كأفلام والت دزني. أما على صعيد الفنون التشكيلية فكانت الحركة أحد أبرز اهتمامات الفنّ اللاموضوعي، بدءاً بالحركة الدائريّة التي توهم بها دوائر دولوني اللونيّة منذ ما قبل العشرينيات، وحتى الحركة الآليّة والعفويّة في الفن الحركي في الخمسينيات». [(1)]

إذ نشاهد في محاولات وتجارب الفنان جوزيف البرز Josef Albers «احد الممهدين البارزين للفن البصري اللوني، قد توجه نحو تجربة اللون على المساحة المسطحة، بشكل يلتقي فيه مع اختبارات الباوهاوس حول التداخل اللوني واهتمامات المدرسة الأمريكية في هذا المجال. فأعماله ـ ولا سيما مجموعة اللوحات التي اطلق عليها اسم «تكريم المربع «تولد لدى الناظر انطباعات بصرية متحركة وتمازجات ملونة، تتضاعف أو تتقلص». [(2)]

(1) محمود أمهز، **الفنّ التشكيلي المعاصر 1870 ـ 1970 التصوير**، دار المثلث، بيروت،1981، ص249 ـ 250.

(2) محمود أمهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، مصدر سابق، ص363.

وقد أنتج الفنان جوزيف البرز كتاباً بعنوان *Formulation Articulation* احتوى على 127 طبعة ملونة نفذها بواسطة تقنية السكرين الطباعية «الشاشة الحريرية» وهي من أعمال الفنان التي انشأها في السنين الاخيرة من حياته والتي مثلت بواسطة العديد من المتسلسلات المصورة ومن بينها أعماله التي أسماها تكريم المربع، وهذا الكتاب أو الحافظة هو محصلة 40 عاماً من حياة الفنان في البحث واستكشاف العلاقة بين اللون والشكل.[1]



صفحات من كتاب Formulation Articulation، جوزيف البرز

(1) http://www.march.es/arte/palma/exposiciones/catalogominimal/english/Obra1.asp

الفن المفاهيمي، وهيمنة الفكرة

نشير هنا أيضاً إلى اتجاه الفن المفاهيمي conceptual art الذي أحدث تحولات نوعية في مفهوم الفنّ الذي يعتمد على «المهارة الفنية، ويهدف إلى انتاج شيء جميل، وفي مفهوم العمل الفني الاستهلاكي، ووسائل التعبير الفني، فضلاً عن دور الفنان، كما سعى رواد المفاهيمية إلى التنكر للتقاليد الفنية، ومحاولة التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، وإعادة الاعتبار للمضمون، وتأكيدهم على دمج الفنّ بالحياة»[1] إذ يُعدّ الفنّ الذهنوي أو ألمفاهيمي أساساً، «فن أنساق فكرية/ بنيوي، مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة».[2]

«فالفكرة أكثر أهمية من شكل العمل، فكل التخطيطات والقراءات تنفذ مقدماً. أما طريقة الأداء والإنجاز فهي من الأمور الروتينية.»[3]

إذ الفكرة هي الماكنة التي تصنع الفن، وهي الأساس في التكوين بدلاً من اعتماده على الرؤيا والخيال. «لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يسوقها الجدل ووضع التساؤلات ويصبح الفنان مثل فيلسوفٍ يطرح قضايا مهمة حول وظيفة الفنّ وعلاقته بالمشاهد، وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودورها الفاعل في احداث جدل بين العمل والمتلقي».[4]

ومن أبرز فناني هذا الاتجاه الفنان سول لويت Sol Lewitt الرائد في حركات الحد الأدنى والحركات المفاهيمية في ستينيات القرن العشرين،

---

(1) محمد الكناني، إخلاص ياس خضير، **التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة الفنّ المفاهيمي أنموذجاً**، مجلة الأكاديمي، العدد 67، بتاريخ 1/ 9/ 2014، ص 54.

(2) محسن رضا القزويني، **الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة**، مصدر سابق، ص154.

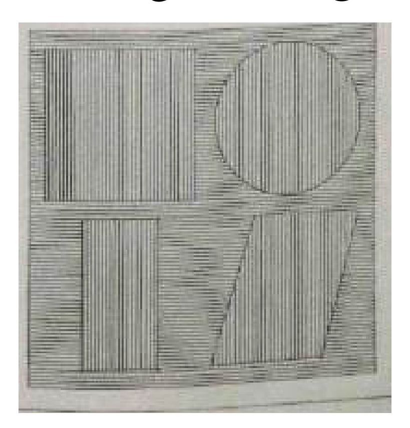
(3) محمد الكناني، إخلاص ياس خضير، مصدر سابق، ص 54.

(4) المصدر نفسه ص 54.

والذي اثرت أعماله وأفكاره على مجتمع الفنانين والمصممين والكتاب والموسيقيين.[1]

وقد استخدم وحدات هندسية مثل المربع والمكعب كوحدات أساسية في العمل، إذ إن أبسط الأشكال الهندسية كانت هي العنصر الأساس في كل أعماله سواء الثنائية أو الثلاثية الأبعاد فضلا عن رسوماته التي تنشأ على وفق قاعدة استخدام العناصر الأساسية والبسيطة كالخطوط العمودية والمستقيمة والمتقاطعة، كما استخدم في أعماله الملونة الألوان الثلاثة الأساسية الأحمر، الأصفر، الأزرق فضلاً عن اللون الأسود.[2]

ومن أعماله كتاب *six geometric figure and all their combinations* مطبوع بالأبيض والأسود، يحتوي على ستة أشكال هندسية دائرة، مربع، مستطيل وأشكال أخرى مع كل احتمالات دمج أحد الأشكال مع الآخر.

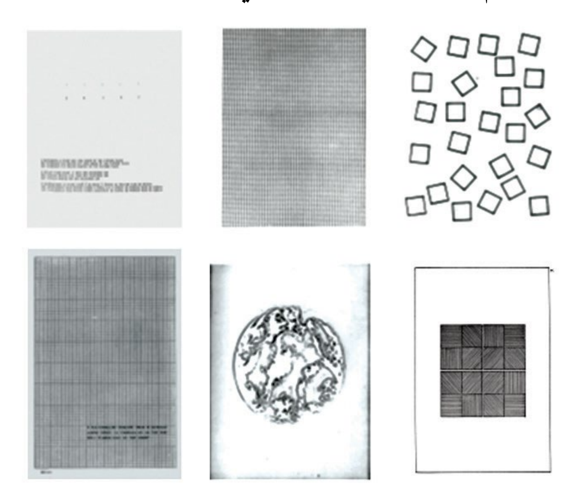



مصورات من كتاب Six geometric figure and all their combinations،سول لويت

(1) Legg, Alicia. "Sol LeWitt: The Museum of Modern Art." New York: The Museum of Modern Art 1978 ,p2

(2) Ibid. p. 9.

واجتمع سبعة فنانين ينتمون إلى الاتجاه المفاهيمي في الفنّ في عام 1968 لإنجاز كتاب عنوانه *The Xerox Book*، وهم: كارل أندريه، روبرت باري، دوغلاس هوبلر، جوزيف كوزوث، سول لويت، روبرت موريس، ولورنس وينر، إذ كانت حصة كل منهم 25 صفحة من أعماله الاصلية، وعموما عدَّ هذا الكتاب أول كتاب في الفنّ المفاهيمي، وكان المفترض أن يتم إنتاجه بوساطة آلة استنساخ تحمل اسم زيروكس Xerox، لكن ثمن طباعة عشرات النسخ من الكتاب بهذه الآلة كانت مكلفة من الناحية المالية، لذلك تم طباعته في النهاية باستخدام طريقة الأوفسيت[1] في الطباعة Printing Offset.[2]



مصورات من كتاب The Xerox Book

(1) الأوفسيت Printing Offset: طريقة حديثة من طرق الطباعة، دخلت المجال التجاري مع بداية القرن العشرين وتطورت معها صناعة الأحبار وألواح الطباعة والورق والطابعات مكنات الطباعة. ومن أسباب نجاحها سهولة إعداد ألواح الطباعة وقلة تكلفتها، إلى إلى جانب الأمانة في نقل أدق تفصيلات الأصل إلى إلى المادة المراد الطبع عليها بألوان متدرجة، وعلى مختلف السطوح والمواد كالورق والمعدن والخشب والملابس واللدائن وغيرها . ينظر:
Offset Printing". Encyclopedia Britannica. Retrieved March 22, 2004,

(2) https://www.abebooks.com/book_search/title/xerox_book/author/siegelaub_seth/

الفلوكسس

ظهرت كذلك في بداية ستينيات القرن العشرين في أوربا وأمريكا حركة الفلوكسس fluxus وهي الحركة التي تشكل امتداداً لفن الحدث الأمريكي Happening ذات النزوع للعبثية والمواقف الساخرة والنشاطات الفوضوية، «والسعي إلى تحرير الفنّ من الايحاءات والرموز».[1] هكذا بدت أعال حركة فلوكسس» تعبّر عن بعض مظاهر الأزمة الاجتماعية في الغرب والمتمثّلة بالعلاقة بين الفرد والمجتمع».[2]

وقد قاربت حركة الفلوكسس الدأدائية لكونها «تنكر خلق الحدود المتكلفة بين مختلف حقول الفن، وتؤكد على ضرورة عدم وجود تفرقة بين الفنّ والحياة».[3]

وكان العديد من فنانيها سعوا إلى التجريب في تقنيات غير تقليدية، وحاولوا طمس الحدود بين الأداء والنحت والمسرح والفنون البصرية، منهم ديتير روث، جوزيف بويس، ايف كلاين، لوسيو فانتانا وآخرون.

وقد عرف الفنان ديتير روث Dieter Roth «كأشهر صانع للكتب الفنية المتنوعة والغرائبية والتي صنع المئات منها»،[4] وقد تباينت بشدة في طريقة عرضها وأساليبها، فقد بدأ بإنشاء الكتب الفنية باستخدام تقنيات الطباعة،

---

(1) علي شناوة آل وادي، رحاب خضير عبادي، **استطيقيا المهمش في فنّ ما بعد الحداثة**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان 2011، ص171

(2) بركات عباس سعيد، **ملامح التمرد في حركة الفلوكسس**، مجلة نابو الاكاديمية للدراسات والبحوث، كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل، المجلد 1، العدد 11 ـ 12، سنة 2015، ص 275

(3) المصدر السابق، ص 275

(4) Michael Kimmelman، Dieter Roth, Reclusive Artist And Tireless Provocateur, 68, 1998, http://www.nytimes.com

وتطورت أفكاره لتصبح أكثر طليعية وغرابة، لاحتوائها على مواد ومفردات أكثر تنوعاً قصائد شعرية، أعمدة صحف، أشكال هندسية تنفذ على البلاستيك اومواد رخيصة أخرى، ودمج في نهاية المطاف الغذاء في كتبه.[1]

وانتقل بتفكيره إلى مفهوم يكون فيه الكتاب عبارة عن منحوتة يوضف فيها المواد اليومية المستهلكة في أعماله؟[2]

كما نطالع في كتابه الذي سمّاه نقانق الأدب Literature Sausage الذي يتألف من مجلات مفرمة مخلوطة مع شحم حيوان وتوابل، وضعها في غلاف خاص للنقانق،[3] وقد علق هذه النقانق بخيط في صندوق خشبي، متحدياً بهذا العمل المفهوم العام لشكل الكتاب وكتابه الآخر المرآة اليومية daily mirror الذي صنعه من صفحات جرائد يومية ومجلات الإعلانات، وهو عبارة عن ثلاثة كتب في كتاب واحد، «كل كتاب احتوى على أجزاء من نفس صفحة المجلة أو الجريدة».[4]

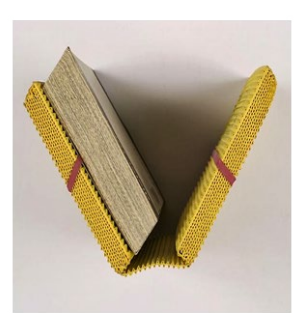
وتم تقطيعها إلى مربعات وجمعها ولصقها على شكل كتاب، ربطت معاً داخل غلاف سميك وقد صمم الغلاف من الكرتون المموج أصفر اللون، قطع جزء من كل وجه منه بشكل مربع صغير ليظهر كتابين مصغرين وموقعين من قبل الفنان.[5]

(1) MoMA Curator, Sarah Suzuki on How Dieter Roth Invented the Artist's Book ,june 20, 2013, http://artprospect.blogspot.com/201306//sarah _ suzuki _ dieter _ roth _ artist _ book.html
(2) CAMPBELL, BRENNA, SCOTT GERSON, and ERIKA MOSIER. "Conservation of Dieter Roth's Snow." p 17
(3) Ibid, p.17.
(4) Castelman, Riva, Op. cit., p. 52.
(5) Ibid, p. 234.



كتاب Literature Sausage، ديتير روث ظ







مصورات من كتاب daily mirror، ديتير روث

تجريد الرمز

في انتقالنا إلى تجربة الرسام أنتوني تابيس Antoni Tàpies الذي يُعدّ واحداً من أشهر الفنانين الأوروبيين من جيله، ومن أبرز الشخصيات في عالم الفنّ المعاصر، «والذي بدأ كرسام سريالي، إذ تأثرت أعماله المبكرة بالفنان بول كلي وخوان ميرو»[1]، ولكن سرعان ما اختط لنفسه أسلوبا يميل إلى التجريد والرمزية، مع إدخال الوسائط المختلطة في اللوحة، إذ «كان الهدف من الرموز هو التعبير عن المثالية، أو الحقيقة المطلقة، التي يحاول الوصول اليها من خلال النزعة الروحانية، والخيال والأحلام. وبهذه الطريقة، وهب الصور أو الأشياء معنى رمزي عن طريق الاستعارة والاقتراح، إذ أسس الفنان تابيس نظاماً من الفكر والإبداع انعكس في إنتاجه الفني». [2]

وقد تميز الفنان تابيس في دمج المواد غير الفنية في اللوحات، كاستخدامه لبقايا الورق والخيوط والخرق، وادخاله أشياء أكثر جوهرية في لوحاته، مثل أجزاء من الأثاث. إذ كانت أفكاره لها تأثير عالمي على الفن، لاسيما في مجالات الرسم والنحت والطباعة الحجرية، إذ ان اللوحات التي أنتجها تابيس في مرحلة السبعينيات والثمانينيات تكشف عن تطبيقه لهذه الجمالية، وعلى سبيل المثال لوحاته المرسومة بطريقة الرش مع ادخال عناصر خطية مستوحاة من الخط الشرقي في لوحاته التي اشتغلها بطريقة الوسائط المتعددة، والتي وسعت من افاق الحركة الفنية في حينها التي تسمى آرت إنفورمال Arte Informale. [3]

(1) Borja _ Villel, Manuel. «Antoni Tapies 1923 - 2012.» 2012, p2

(2) Antoni Tàpies. The Places of Art 5 March – 2 May 2010, Published with a Creative Commons license, p 15

(3) أرت إنفورمال Arte Informale: هو مصطلح صاغه الناقد الفرنسي ميشيل تابيه Michel

وللفنان كتاب بعنوان أنولار Annular، أنتجه في عام 1981، أدخل فيه مجموعة من نصوص أحد الشعراء الإسبان المنفيين، وقد صمم الفنان تابيس هذا الكتاب لإثارة وتأكيد الدوافع السياسية من خلال الصفحات الممزقة والعلامات السلبية. وقد تداخل نص الشاعر على خطوط مطبوعة بكثافة على واحدة من احكام الدستور الاسباني، في حين رسم الفنان علامات سوداء بارزة تمثل تعليق الفنان. ويبدو أن الفنان يشير في هذا العمل ومن خلال العنوان إلى دورة الديكتاتورية المستمرة والتجاوز على الديمقراطية في التجربة السياسية الإسبانية. وقد استخدم الفنان تقنية الاكواتينت aquatint الطباعية مع مواد أخرى مثل قصاصات ورقية، ورق مقوى، وقد عرض هذا الدفتر بطريقة المطوية على شكل الاكورديون.[1]



كتاب Annular، انطوني تابيس

Tapié في عام 1950 للإشارة إلى إلى الحركة الفنية التي بدأت خلال منتصف 1940م في أوروبا ما بعد الحرب العالمية الثانية. وهذه الحركة توازي أيضاً حركة التعبيرية التجريدية التي كانت تحدث في نفس الوقت في الولايات المتحدة. ينظر:- Cooper, Philip. "Art informel Oxford University Press.

(1) Castelman, riva, Op. cit. , p .196.

أفكار وأشكال معاصرة

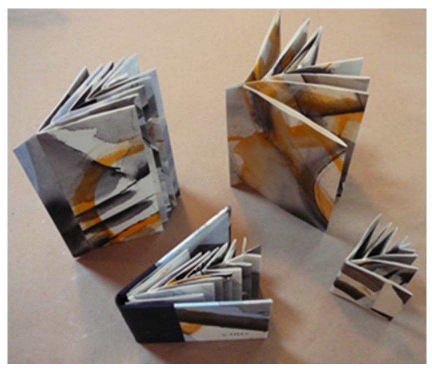
تطورت أساليب وطرائق عرض الكتب الفنية عند الفنانين المعاصرين في الغرب، وأصبح لكل فنان طريقته الخاصة التي ينتهجها في صنع الكتاب. فقد انصب اهتمامهم في ابتكار أشكال جديدة ومتنوعة للكتاب وطرحه كمنجز فني جمالي لا يخلو من إثارة للغرابة والتشويق لدى المتلقي، ويؤكد على استخدام التقنيات والأساليب المعاصرة في صياغة وإخراج الكتب.

كما نطالع في تجربة الفنانة الأمريكية الاصل هيدي كايل Hedi Kyle التي كان لها تأثير كبير على تطوير فنون الكتاب وأشكال الدفاتر، فضلا عن كونها تدريسية في مجال الفنّ وفن الكتاب بصورة خاصة. إذ تطرح أفكارها ورؤاها حول فنّ الكتاب وتقول: « يركز عملي على الكتاب ككائن ثلاثي الأبعاد لا يزال يحمل سمات من الأمثلة التاريخية... فانا أشعر بالحرية في إنجاز هياكل للكتاب كمحتوى جمالي ما بعد الكلمات والصور. وينصب اهتمامي في الحفاظ على الكتاب كجسم ميكانيكي يقبل التغير والتنوع».[1]

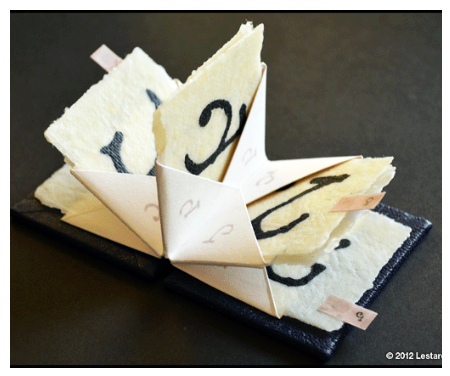
ومن هذا المنطلق استحدثت الفنانة أشكالا متنوعة لهياكل تطوى على هيأة كتاب وبطرق عرض معاصرة منها طريقة طية السمكة Fishbone Fold وهي عبارة عن هيكل من الورق يتكون من صفحة واحدة يحتوي على العديد من الشقوق، كل واحده يفصلها شكل يشبه العمود الفقري للأسماك. وكتاب العاصفة الثلجية Blizzard Book، وهو كتاب يتكون

(1) http://www.seniorartists.org/hkyle.html

من قصاصات بسيطة من الورق التي أنشأتها الفنانة في احد الايام عندما لم تتمكن من الوصول إلى العمل بسبب عاصفة ثلجية. وكتاب العنكبوت spider book والذي يقارب فيه شكل الكتاب من المنحوتة.



كتاب **Fishbone Fold**



كتاب **spider book**

وقد طورت الفنانة هيدي كايل في عملها **يوميات أبريل** April Diary، أساس وبنية لطريقة من طرق إنجاز الكتاب الفني يسمى العَلم The Flagbook Bind – O – Rama وهو تصميم بسيط يمثل في أساسه طريقة المطوية الأكورديون. ولكن بطرح اخر وبواسطة صفوف من الأعلام الورقية التي تعلق على الجانبين وبصورة متعاقبة ليشكل ما يمكن تسميته عمود فقري من الورق أو طيات تسمح للفنان وضع عدد من الصور التي يكمل بعضها بعضا أو صورا متفرقة مع روايات اونصوص، وعند قراءة صفحات الكتاب، يرى المشاهد أجزاء مفككة من الصورة والنص. وعندما يتم سحب اجزاء المطوية تتجمع بصورة كاملة.[1]

(1) http://www.philobiblon.com/flagbook/

وعلى الشاكلة نفسها، وبطريقة كتاب العلم flag book structure أو Bind – O – Rama أنجزت الفنانة من ورق شفاف يسمى ورق الميكا mica كتاباً فنياً متميزاً يسمح بطرح شكل الكتاب كشاشة شفافة.





كتب بطريقة flag book structure، هيدي كايل

وقد اشتغل العديد من الفنانين المعاصرين في الغرب لاسيما في الولايات المتحدة بطريقة عرض كتاب العلم flag book structure يذكر الباحث منهم على سبيل المثال مجموعة من الفنانين الأمريكان مع احد أعمالهم، أمثال مارسيا سيرو Marcia Ciro وكودي كالهون Cody Calhoun وكارولين ليه Carolyn Leigh وغيرهم.



كتاب للفنانة Marcia Ciro



كتاب للفنانة Cody Calhoun



كتاب للفنانة Carolyn Leigh

وكذلك يطرح الفنان المعاصر ستيفن ليفينغستون stephen livingstone أفكاره في كتبه المصنوعة يدوياً، والتي تنوعت في طرائق عرضها وأسلوبها. إذ نشاهد له تجارب مبتكرة في هذا المجال، فقد نفذ الفنان احد أعماله الدفترية في عام 2013م بعنوان جبال القمر Mountains of the Moon، الذي يتكون من متسلسلة من 250 صفحة مبنية على مجموعة من رسومات لمناظر طبيعية مأخوذة لجبال صينية، وقد استخدم الفنان في العمل مواد الرسم التقليدية التي يستخدمها الفنانون في الصين مثل الأحبار المصنوعة من رماد الصنوبر الممزوج مع الصمغ، وفرشاة الرسم ذات الشعر اللين المصممة لأعمال الخط والكتابة. وقد استخدم

الفنان طريقة في عرض الكتاب تسمى الكونسرتينا concertina التي طويت بشكل كتاب مشابه لأشكال الكتب البوذية عند الصينيين القدماء.[1] وتشابه طريقة الكونسرتينا طريقة المطوية على غرار الاكورديون في العرض.



مصورات من كتاب Mountains of the Moon، ستيفن ليفينغستون

وللفنان تجارب أخرى في مجموعة من الكتب التي انجزها يدويا وتحتوي على رسومات لفراشة العث، كما في كتابه Quakers Daggers الذي يحتوي على مفردة الفراشة وهي مرتبة ومكررة بطريقة تشابه أسلوب الزخرفة الهندسية من ناحية الشكل والتكرار، وقد رسمها باستخدام مواد مختلفة مثل رماد مخلوط مع الصمغ العربي، وداخل مع الكتاب قطعة من سلسلة حديدية.

وكتابه الآخر Searching for Ring Ouzels الذي انجزه على ورق يحتوي على رسومات منفذة بتقنيات طباعية مثبتة على لوح من الحديد المغطى بالصدأ مع سلسلة حديدية.[2]

(1) ينظر: موقع الفنان الالكتروني في الانترنت، https://stephenlivingstone.wordpress. moon _ the _ of _ mountains/20/01/com/2013

(2) https://www.axisweb.org/p/stephenlivingstone/workset/59940 _ quakers _ daggers _ and _ thorns _ vol 3 _/



Quakers Daggers Thorns



Searching for Ring Ouzels

وتعد تجربة الرسام الألماني أنسليم كيفر Anselm Kiefer في مجال فنّ الكتب والدفاتر من التجارب المعاصرة المثيرة للاهتمام، إذ امتازت معظم أعماله بكبر حجمها وتنوع في موادها وتقنياتها، فضلا عن توظيفه لمواد طبيعية مثل الطين وغيره في جملة من أعماله الفنية، وكذلك تعبر عن إرتباط الفنان الوثيق «بالأدب المكتوب والشعر على وجه الخصوص، حتى إن بعضهم وصفه بأنه «جعل الكتاب نفسه عملاً فنياً معبراً».[1] إذ يطرح الفنان في أعماله مواضيعا وقضايا شائكة «لا زالت عالقة في وجدان الشعب الألماني وتاريخه، أهمها على الاطلاق الحقبة الدموية النازية»،[2] وتوصف معظم أعماله بأنها تذكر بالدمار والموت.

إذ نطالع في عمله **الراين** *The Rhine* المستوحى من نهر الراين الذي يعد رمزاً وطنياً لألمانيا، ويمثل عند الفنان في هذا الطرح قضية «الانقسام بين

(1) بشار حميض، الفنان المثير للجدل كيفر يفوز بجائزة اتحاد الناشرين الألمان للسلام، تقرير عن الفنان في موقع قناة DW الالكتروني

(2) عالية ممدوح، انسليم كيفر: **فنان يعيد إنتاج وتخصيب الخراب**، جريدة الرياض في الموقع الالكتروني، 14ديسمبر 2006م ـ العدد 14052

ألمانيا وفرنسا، ويرتبط بنظره في الحدود، «وهو عبارة عن قطع من الخشب بحجم كبير، نفذ عليها الفنان رسوما بالابيض والاسود بشكل واقعي يشبه الغابة والذي يمكن حجمه للمتلقي التجول خلاله، وجمعت هذه القطع الخشبية بشكل مشابه لصفحات الكتاب، إذ يمثل نهر الراين المحور الرئيس للعمل الفني الذي يستمر على طول صفحات الكتاب مع بقية الأشكال الرئيسة المستوحاة من المعارك التي حدثت بالقرب من نهر الراين في الحرب العالمية الثانية مثل «بوتقة النيران، والثالوث المقدس، والدفاعات والمخابئ المتضررة من القنابل في خط سيغفريد «Siegfried Lin».[1][2]





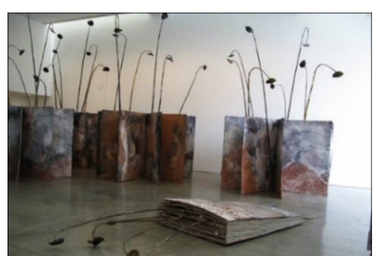
صور من كتاب The Rhine للفنان انسليم كيفير

(1) Siegfried Line خط سيغفريد: خط دفاعي مجهز بالتحصينات والمدافع والدبابات والملاجئ الحصينة. أنشأه الألمان كجزء من خط هيندنبيرغ بين عامي 1916 و1917 في الحرب العالمية الأولى يبلغ طوله 6300 كم. ليكون خطا دفاعيا يحمي حدودهم الغربية. التي تمتد من الحدود السويسرية في الجنوب حتى مدينة كليف الألمانية في الشمال. وليواجه من الجنوب خط ماجينو الفرنسي. وقد أعيد إنشاؤه وتجهيزه عام1930 لاستخدامه في الحرب العالمية الثانية مقابل خط ماجينو الفرنسي. الألمان انفسهم كانوا يطلقون عليه اسم الجدار الغربي. حدثت حوله أهم معركتين قبل سقوط ألمانيا وهما معركة هيرتنغموالد ومعركة الثغرة. ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة

(2) ANSELM KIEFER The Wood cuts , 18 March to 19 June 2016

ويطرح الفنان العديد من الأفكار والقضايا السياسية والانسانية في أعماله الفنية ومن ضمنها الأعمال الدفترية أو الأعمال التي يطرح فيها لأشكال متنوعة من الكتب قد تكررت في جملة من أعماله، فنشاهد للفنان كيفير عملاً ضخماً هو عبارة عن مجموعة من الكتب مصنوعة من المعدن عاملها الفنان بواسطة الحرارة، وغرس في داخل كل كتاب شتلات من عباد الشمس، وقد تم عرض هذه الكتب وهي مفتوحة وبطريقة تشبه وضع كتاب بصورة واقفة، ووضع احدها ملقاة على الارض.

كما للفنان أعمال أخرى ـ كما اسلفنا ـ يستعير فيها مفردة الكتاب كعرضه لمكتبة تحتوي على كتب محترقة، أو كتب مصنوعة من الحجر، أو كتب فنية وبتقنيات تكرس لمفهوم الدمار والخراب وما تخلفه الحروب من آثار تخريبية.









مجموعة من أعمال الفنان انسليم كيفير

وأنجزت الفنانة **أليس فوكس** Alice fox أفكارها ورؤاها الفنية في أعمالها الدفترية من خلال ما تتركه الخردة والأشياء المهملة من اثر على الورق، إذ تستعير الفنانة مفردات مهمشة ومهملة في الواقع مثل الدبابيس وعلب المعدن المستديرة الصدئة، ومن أدوات الخياطة كالدانتيل والغزول الخيطي، والأزرار القديمة، والحرير العتيق والإبر المستهلكة لتحقيق ذلك الأثر.

فقد استخدمت الفنانة تقنيات طباعية مختلفة لتحقيق شكل وملمس الصدأ، كطريقة الكولاجراف الطباعية، والحفر، والطباعة الاحادية Mono print،[(1)] والطباعة بالشاشة الحريرية.

ففي كتابها *Tide Marks Book*، الذي أنجزته في عام 2013 من خلال تجميع بعض الأشياء المهملة التي يلقيها البحر على الشاطيء. إذ إِن الفنانة ترى أن الشاطيء يمكن ان يكون من أغنى المصادر لتلك المهملات الصدأة التي كانت تجمعها يوميا عن طريق تنقيباتها في ساحل البحر أو ما يلقيه المد من مخلفات الإهمال البشري ،[(2)] لتقوم بعد ذلك بتجميع تلك العناصر وباستخدام الطرائق الطباعية

(1) الطباعة الاحادية المونوتايبMono Print /Monotype: : اطلق عليها هذا الاسم كونها «لا تسمح بإعطاء غير طبعة واحدة ناجحة، كما أن الطبعات المتعاقبة لا تشبه بعضها البعض.» تعتمد الطريقة على التقاط الحبر الطباعي من سطح نظيف ومستوي من المعدن أو الزجاج أو الخشب . بعد نقل التصميم إلى إلى هذا السطح يجب ان تكون كثافة الحبر وكميته أو سمكه مناسبة ومتجانسة على السطح المطبوع كذلك طريقة الطبع يدوية أو ميكانيكية . نتائج الطبعة اليدوية تكون مختلفة تماما عن الميكانيكية بسبب اختلاف الضغط . فبواسطة ماكنة الطبع تتم إزاحة الألوان وتتداخل الألوان مع بعضها البعض. ينظر: ازهار كاظم كريم الشريفي، تقنية الطباعة باستخدام طرق وخامات مختلفة، محاظرة في قسم التربية الفنية، المرحلة الثانية، كلية الفنون الجميلة ـ بابل، بتاريخ 5/ 3/ 2014

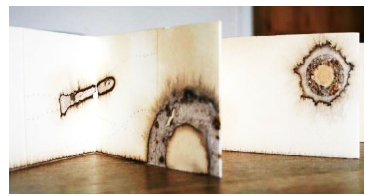
(2) ينظر: موقع الفنانة اليسا فوكس الالكتروني http: / /www.alicefox.co.uk

المختلفة لتحقيق ذلك الأثر المرجو الذي تسعى اليه الفنانه في دفترها. الذي اختارت له طريقة المطوية على شكل الاكورديون في عرضه للمشاهد.









مصورات من كتاب Tide Marks Book، اليسا فوكس

كما نطالع في تجربة الفنانة ميريل شاتزمان Merrill Shatzman التي تستعير المفردات الكتابية والحروف في إنجازها للدفتر، إذ تقول يسلط عملي الضوء على اهتماماتي في التاريخ الثقافي الغني للحضارات القديمة والثقافات المعاصرة من خلال استخدام أشكال كتابية موجودة داخل هذه المجتمعات. كالحروف والرموز المستعارة من أنظمة الكتابة الغربية والشرقية، فإني استخدم قصاصات الخشب المقطوعة بدقة وعناية، مع الطباعة بتقنية الشاشة الحريرية. تتضمن رموز بصرية متأصلة في هذه الثقافات، وباستخدامها الترميز الموجود داخل هذه الهياكل التصويرية، أنشأت الفنانة نظاما من الرموز والايقونات والأنماط والكلمات والرسائل المخفية. تستحظر فضول المشاهد، ليتم فك

شفراتها من خلال ما تمليه عليه المخيلة. مع عدم وجود نقطة محورية للعمل، إذ تتدفق عين المشاهد باستمرار على أشكال الخطوط ورؤية مجموعة متنوعة من الهياكل المعقدة والعلاقات والرسائل المشفرة، كما في عملها Letter Recognition، الذي قدمته في عام 2011، إذ تتسلسل مجموعة من الحروف المصنوعة بدقة من قطع الخشب المطبوع على سطحه، مع استخدامها للخيوط العائمة للربط بين كل اجزاء الحروف وبالكتاب المصنوع من قطع خشبية. وقد استخدمت طبعات كخلفية على تلك القطع خشبية لتوضيح أشكال الحروف بالأبيض والأسود.

واستخدمت في عملها الاخر Calligraffiti، أشكال حروف مستوحاة من الخط العربي مرتبة بشكل عشوائي صنعت بواسطة قطع من الخشب المطبوع على سطحه ومثبتة على ورقة سوداء مقوسة.



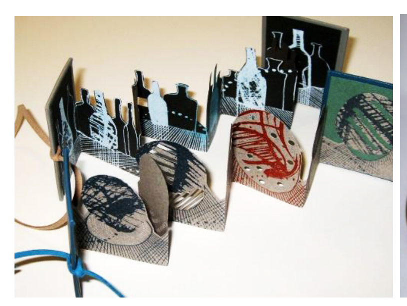
Letter Recognition كتاب



Calligraffiti كتاب

وفي تجربة الفنانة **لويسا بويد** Louisa Boyd التي اقترحت أشكالاً متنوعة في تصميم وصنع الكتب والدفاتر الفنية، وكذلك محاولاتها المستمرة في تعزيز مهاراتها التقنية لتحقيق قطع وأفكار جديدة في هذا المجال.[1] واستخدمت العديد من طرائق العرض الدفترية مثل طريقة الكتاب التقليدي والاكورديون، فضلاً عن استخدام التقنيات الطباعية والكولاج والقص واللصق.







مجموعة كتب ودفاتر فنية للفنانة لويسا بويد

(1) ينظر: الموقع الالكتروني للفنانة في الانترنت http: / /louisaboyd.com

لقد أصبحت هناك طرائق وأساليب فنية معاصرة لا حصر لها في طرائق العرض وتنوع الأساليب التقنية والإخراجية للكتب والدفاتر الفنية، وأصبح لكل منها تقنياتها واصولها ومناصريها من الفنانين والهواة على حد سواء، لما يمتاز به الكتاب أو الدفتر من إمكانية تحويل أشكاله وتغييرها بسهولة وبأدوات بسيطة ومتاحة للجميع، ولما تمتاز به مادة الورق من امكانية طيها وقصها وتحوير أشكالها بطرق وأساليب غير محدودة، منها البسيط ومنها بالغ التعقيد، فضلا عن الدلالة التعبيرية التي يحملها مفهوم وشكل الكتاب الراسخة في ذهن المتلقي.

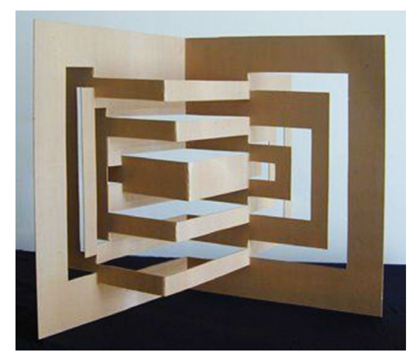
ويذكر الباحث من هذه الأساليب والطرائق أيضاً تحويل الكتاب إلى عمل مجسم ثلاثي الأبعاد 3 Dimension، وبأشكال وأساليب متنوعة ومختلفة، مثل الكتب المنبثقة pop – up book، وهي من طرائق الكتب ثلاثية الأبعاد التي استهوت الناس من جميع الأعمار. ويتم التصميم والبناء في هذه الكتب المنبثقة بطريقة يدوية تتطلب الكثير من الوقت والجهد، وقد أسهمت التكنلوجيا الحديثة كالحاسوب وأدوات القطع الآلي لتصميم النوافذ المنبثقة الورقية، وتحويل الورق إلى انموذج مجسم 3D متعدد الأشكال[1]

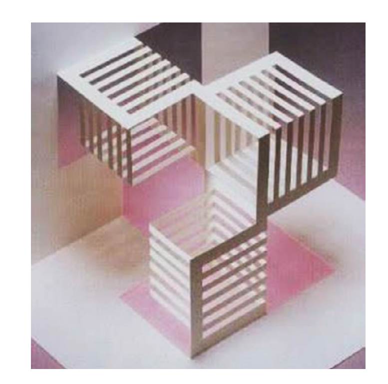
وقد نفذت العديد من قصص الأطفال المصورة، وبطاقات المعايدة والمناسبات والدعايات التجارية، بهذه الطريقة، فضلاً عن استخدام العديد من فناني الكتب والدفاتر لها في تصميم وإنجاز أعمالهم الفنية.

(1) B. Lévy and J. Kautz , Multi – style Paper Pop – up Designs from 3D Models, Volume 33 2014, Number 2, unpaged









مجموعة متنوعة من الكتب المنبثقة pop up books

وكذلك ما يسمى الكتب المتغيرة altered book التي تشبه طريقة النحت في الكتب، كما نطالع في تجربة الفنان **براين دتمر** Brian Dettmer في مجموعة كبيرة من أعماله المكونة من تغيير شكل الكتب، بما في ذلك المعاجم القديمة والموسوعات والكتب المدرسية ولعلوم والهندسة والفنون والأدلة الطبية وكتب التاريخ والأطالس والكتب المصورة وكتب عينات ورق الجدران وغيرها، إذ يستخدم الفنان القص داخل الكتب ويختار صور ونصوص لعمل أشكال معقدة ثلاثية الأبعاد تكشف عن تغييرات جديدة أو بديلة للكتب. ولا يغير الفنان في تلك الطريقة من

محتويات الكتب أو يضيف عليها، وينفذ الفنان تلك الأعمال بصورة ارتجالية وبدون تخطيط مسبق.[1]

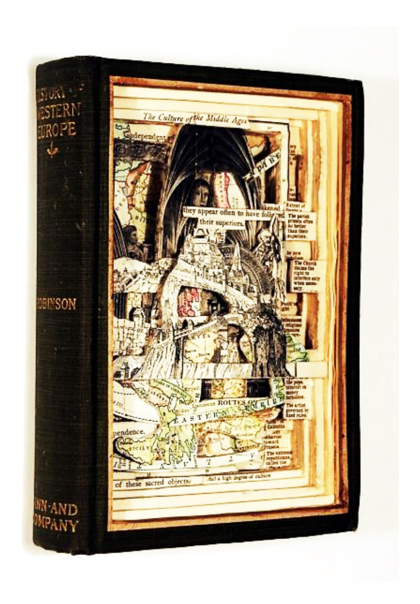
ومثال على كتب ديتمر المتغيرة الفريدة هو عمله new universal، في 2007، وعمله history of western Europe ،[2] وقد عزز الفنن من عمله الفني بطيّ وحني ولفّ وجمع الكتب قبل قصها، إذ أنجز الفنان أكبر أعماله المتغيرة باستخدام مجموعات كاملة من الموسوعات والكتب المرجعية الأخرى.

(1) ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة

(2) موقع الفنان براين ديتمر على شبكة الانترنت http: / /briandettmer.com



كتاب **new universal**



كتاب **history of western Europe**

تبدّل الذوق الجمالي

يمكن أن يبدأ التأمل في تبدل الذوق الجمالي، على مستوى تحليل الظاهرة بإحدى كلاسيكيات الأنثروبولوجيا الاجتماعية حيث النقاش عن ما يسمى شذوذ المادة ووضعها في غير محلها.. فتصبح قذارة وتلوث ومحرمات اجتماعية. لهذا يتم رفض التفسيرات التاريخية للمواد وطبيعة استعمالها ومحرمات وضعها في غير موضعها، ثم يحدد الأسلوب التفسير البنيوي للقذارة على أنها نتاج ثانوي في تصنيف وترتيب المواد، طالما ينطوي ذلك الترتيب على رفض العناصر غير الملائمة.[1]

تجادل ميري دوغلاس بأن القذارة دليل على بقية الفكر في حضارة ما؛ لأن بنية هذه الحضارة تشير إلى أن الشيء في غير محله لن يكون جزءاً من النظام العام للحياة. الأحذية ليست قذرة بحد ذاتها، ولكنها قذرة عند وضعها على طاولة الطعام، والطعام ليس قذراً بحد ذاته، ولكنه قذر عند ترك أدوات المطبخ في غرف النوم أو عندما يقع على الملابس، والشيء نفسه عند وضع أدوات الحمام في غرفة الاستقبال والملابس على الكراسي، أو ظهور الملابس الداخلية حيث يجب أن تكون الملايس الخارجية.. باختصار أن سلوكنا في التلوث هو انعكاس لأي شيء أو أي فكرة تتناقض مع التصنيفات التي نحرص على استمرارها.

---

(1) جونثان كولر، **نظرية القمامة وفرضيات القيمة**. الثقافة الاجنبية، العدد الرابع، بغداد، 2000.

وبهذا فإن لكل حضارة نظامها وحقلها السيميائي الذي يؤول كل شيء بمعنى معين. إن عزل القمامة وجعلها شيئاً محتقراً ليس بجديد تاريخياً. وقد حرص الإنسان طويلاً في تصنيفها وجعلها من المحرمات التي تشعر المرء بدونيتها وبالاشمئزاز منها، فالكلب دلالياً مقرون بالقذارة في ثقافتنا، لكنه حميم وصديق ويعيش بين الناس في البيوت الغربية وأحياناً يكون صديقاً لصاحبه، وفي جانب آخر هناك نوع من القمامة والنفايات القديمة الاعتيادية، وهي أشياء لا تلوث ولا تدنس، وليست من التابو المحرمات.. هي نفايات ليس إلا! إذ يمتلك أغلبنا مقداراً لا بأس به من النفايات الاعتيادية وغير المؤذية، التي تعرف ببساطة بأنها مادة ليست بذات قيمة حقيقية، لكننا نحتفظ بها ويتم التغاضي عنها في نقاش القذارة واللانظام. فما الدور السيميائي لهذا النوع البريء من القمامة؟

في بيوتنا: حقائب وأحذية مستعملة، وعلب فارعة، وأوراق قديمة، وبطاقات بريدية، وكتيبات، وكراريس رحلات، وصور فوتوغرافية، وقصاصات، ورسائل قديمة، هي نوع من النفايات وبقايا نحتفظ بوجودها أملاً بأن تكون ذات فائدة يوماً ما، أو تذكارات تاريخية نعتقد أن جمهوراً افتراضياً سوف تثير اهتمامه.

لذلك تعد كل هذه الأشياء قمامة ونفايات نقبل بوجودها بيننا مع أنها لا تملك قيمة الاستعمال ولا أي قيمة في التبادل الاقتصادي، ولا تملك سوى الوظيفة الدالة على علامة في نظام معقد للإنسان، هذه النفايات تعمل كعلامات تجعل الحدث والخبرة شيئاً مهماً ونوعاً من تخليد الماضي لا غير.

يشير العالم الإنجليزي ميشيل ثومبس في كتابه نظرية القمامة خلق

وتدمير القيمة إلى إطار مفاهيمي لنظرية القمامة بأنها شيء بارز.. يبدأ ثوبسون بتشخيص فئتين مهمتين: الأشياء الحضارية الزائلة والباقية، توضع الأشياء في الصنف الزائل على أنها تمتلك حياة محدودة تتناقص من حيث القيمة عبر الزمن.. أما الأشياء التي ينظر إليها بأنها دائمة فإنها تمتلك قيمة عالية بنحوٍ مثالي عند الناس وبحياة غير محدودة، كما أنها تحتفظ بقيمتها وتزداد من حيث القيمة عبر الزمن، فالعلب الفارغة زائلة، في حين الماسة باقية، وتصنف هذه الأشياء على وفق ما يسمى بالقوى الاجتماعية وليس بقيمة الشيء نفسه، المزهرية ربما توضع في الصنف الزائل أو الصنف الباقي بحسب النظر إليها كتحفة أو شيء ثانوي، وفي المجتمعات ذات الثراء والسلطة تحاول أن تبقي الأشياء في الصنف الباقي، والسؤال كيف يحدث التغيير داخل هذا النظام؟ وما النظرة الجمالية التي تميز بين ما هو قبيح وجميل؟

أشير إلى ما يمكن أن نسميه القيمة الصفرية للأشياء، التي تتجرد من معانيها واستخداماتها وتبدأ شكلياً من الصفر ثم تتحول في حين بعد عن طريق تركيب ما إلى معنى، ربما يتغير كلياً أو يلامس مرجعه الاصطلاحي دلالياً، وعلى هذا الأساس تعمل الفنون في اتجاهات مختلفة بحضور القيمة أو تصفيرها وإعادة إنتاج دلالي للأشكال في نظام سيميائي معقد، وستكون فرضية تحول الفنّ قائمة بهذا الاتجاه، إذ تقول: إن الأشياء الزائلة والباقية مفهومياً سوف تزاح لصالح شيء آخر، إلى فئة أخرى، والفئة تعمل على أساس الشيء الزائل الذي يتناقض من حيث القيمة حين يلفه الإهمال، لكن عندما تتاح له فرصة الاكتشاف يتحول إلى شيء جمالي، وبمعنى أوسع، يقطع الصلة بتاريخه.

في الفنّ تمثل الانقطاعات Discontinuities الجذرية أو المفاجئة ما يمكن تسميته بالطراز، وأن دراسته تحتاج إلى حفريات علمية لفك شفراته. فالكرسي الجديد في عهد ما الذي فقد قيمته يصبح فجأة شيئاً باقياً لا يقدر بثمن، وبعض الأبواب القديمة المهملة للبيوت بإمكانها أن تكون جزءاً من عمل فني له حضوره المتميز.

إن مراجعة تاريخ الفنّ المعاصر تؤشر إلى إعادة إنتاج الأشياء من دون النظر إلى قيمتها الاجتماعية، وقد بدأت بوادر هذا الاتجاه في فنّ اللصق القائم على استدعاء قصاصات الجرائد والأوراق العتيقة والمهملة التي تعد إلى وقت قريب جزءاً من الأوساخ والنفايات ثم صار هذا الاتجاه في ما بعد جزءاً من التحولات الأساسية لتفعيل ذوق فني جديد تفرضه فلسفة المواد في المرحلة التكعيبية حين أحدث بيكاسو صدمة بأسلوب اللصق أو الكولاج، وتحولت الصور التي أفرغت من معانيها ودلالاتها إلى شيء آخر، حدث ذلك في الانتقال الكلي والمفاجئ من المعنى الشائع إلى معنى آخر يتزامن معه وينفيه.[1]

في تاريخ الفنّ الحديث أمثلة لهذا التحول، فقد برع الفنان البريطاني John walker في أواخر السبعينيات حين وضع قطعاً من القماش داخل العمل الفني، صارت جزءاً مكملاً للأعمال الفنية، وكذا عملت Lee Krasner حين قطعت لوحاتها إلى أجزاء لتصنع منها لوحة جديدة.

هنا يتجاوز شكلان يتجاوران، ولكنهما مختلفان في المادة داخل لوحة الكولاج ينتج عنهما عمل فني يمثل انتقالة في الفهم التاريخي في إزاحة

(1) محسن عطية، **التفسير الدلالي للفن**، عالم الكتب، 2007.

الأشكال الكلاسيكية الخالصة التي برع الفنانون في تمثيلها بمواد الرسم المعروفة.[1]



Lee Krasner

(1) المصدر السابق.



عمل للفنانة Lee Krasner

يمكن القول: إن هذا الاختراق كان بداية لتأسيس فنّ ما بعد الحداثة، وإذا كانت الأقمشة والصحف هي أجزاء مهملة من القمامة وجدت مكانها في الحداثة فإن تحولاً قد طرأ على الفنّ ومفهومه وتقبله، ولم يكن ذلك شيئاً عابراً في التاريخ المعاصر، وإنما صار اقتراحاً أسست له فلسفة العصر الجمالية القائمة على النزعة اللاإنسانية كما يرى ليوتار في كتابة اللاإنساني 1988. إنها الفكرة التي سادت في الفلسفة الجمالية الحديثة منذ كانت إلى حدود سارتر. وذلك من اجل تدشين عصر جديد بوصفه جوهر الحضارة القائم على حوار بين الرائع في الفنّ واللاإنساني.(1)

كان الفنّ عبر تاريخه قائماً على الحوار مع ما يحدث للإنسان من ظواهر في الحب والحرب والقصص والأحداث والطبيعة وغيرها. في حين يرى ليوتار أن مهمة الفنّ اليوم ليست كذلك، مهمته الأساسية أن يكون لا إنسانياً تماماً مشاكساً ومستفزاً، وهي الأطروحة الأساسية التي تسود في نظريات الجمال المعاصرة، لقد انطلق ليوتار في تحليله للفن من عبارة لادرنو التي نصها: «إن الفنّ يبقى وفياً للبشر فقط عن طريق لا إنسانيته إزاءهم». ويقرر على وفق ذلك اكتشافه للجماليات عام 1983 في كل الأعمال التي اسماها ثورية، فهي عاطلة عن العمل، حين تقاوم فكرة اللاإنساني. وقرر أن على الفنّ أن يغامر لكي يشهد على حضوره اللاإنساني الجديد.(2)

يمكن اختصار نظرية الفنّ المشاكس في دلالات جوهرية كما يرى ليوتار: «الآنية» و«المادة»، وباختصار فأن الشيء الجميل لا ينتظر أي

---

(1) ازين بنشيحة المسكيني، **الفنّ الفنّ الفنّ يخرج عن طوره**، دار جداول بيروت، 2011، ص282 ـ 283.

(2)المصدر السابق، ص283.

تأويل وحسبنا التعجب إزاءه فحسب. وفي ضوء هذه الفلسفة اختفت كل المرجعيات والإحالات في فنّ الرسم، وكان خير من مثله سلسلة أعمال نيومان.[1]

في لوحاته لا شيء سوى أنها تثير علامة التعجب! إنه يفترض لا الرسام ولا المتفرج ولا الرسالة لها وجود داخل العمل، وإن اللوحة نفسها لم تعد تحدثنا عن أي شيء.[2]

والغرابة محورها التي تحرر الفنّ من تاريخه ويدخل نفق المدهش، وقد تعزز هذا التوجه في المجال النقدي للمفكر الإيطالي أنطونيو نغري الذي قسم الاتجاهات الفنية على محافظين يهمهم بهرجة العالم الجمالي، وفي نظرهم أن الأعمال اللاإنسانية باردة برودة الموتى وخالية من الخيال وليس لها قيمة إنسانية، وفي الجانب الآخر يرى الثوريون أنهم قادرون على نقد العام وكشف مكنوناته الأكثر عمقاً، وهم وحدهم من يصنعه من جديد.

إن هذا الحوار قد مهّد لنظرية الصراع بين الأفكار والى اليوم ينقسم الناس في رؤياهم بين هذا الفريق أو ذاك.

يقرر الثوريون سيادة نظام جديد للتذوق في حضارتنا، حضارة السرعة والزوال، وأن القمامة واحدة من أهم مواد الفنّ وأكثرها أهمية في مركز التحول الجمالي وتحطيم قيمه التاريخية، القمامة المادة التي يبحث فيها الفنانون في فنّ التجميع إلى الشيء الزائل الذي يكون باقياً. لذلك صارت القمامة مصدراً جوهرياً للفن المعاصر.

---

(1) نيومان: رسام أميركي طلائعي جعل من اللوحة حدثاً لا غير.
(2) المصدر السابق، ص285.

في متحف الفنّ الحديث بفرنسا، عرضت مجموعة من الوسائد تفترش الأرض وسيارة مستهلكة معلقة في الهواء وبعض القطع الخشبية المتناثرة، وكانت وجهة نظر بعض المشاهدين بأن هذا محض قمامة وهراء، وبعض الناس شعر بالانزعاج والقول: لماذا لا يفكرون بجلب بعض الحاجات المهملة وبيعها على أنها فن. كان الاعتراض من الناحية المنطقية وجيهاً، لكن ليس للجميع القدرة لتحويل القمامة إلى جمال.[1]

بالنسبة إلى الذين يجادلون بأن هذه الأعمال خدعة يمكن للمرء أن يجيب بأن هذه القطع من القمامة كانت تثير اهتماماً أكثر من أي شيء فني آخر داخل المتحف، وتوحي هذه الأمثلة أن داخل النفايات والقمامة تكمن إمكانات جمالية كبيرة، يمكن للأشياء المهملة أن تقدم وظائف أخرى غير وظيفتها، وأن مبولة مارسيل دوشامب مثلاً على تغيير قطعة زائلة وقذرة جردت من وظيفتها وصار لها سمو مفاجئ في الفن، على الرغم من ما ينظر على أنها قذارة ومن المحرمات الاجتماعية.

(1) زرت شخصياً عام 2017 معرض الفنّ الحديث في باريس وقد صورت الأعمال المعروضة، وشاركت في النقاش عن مدى صلاح هذا الفنّ من عدمه. المؤلف.





BARNETT NEWMANE



سيارة معلقة في الهواء من متحف البتي باليه في فرنسا ـ تصوير المؤلف





أعمال تركيبية من متحف الفنّ الحديث في ميونخ ـ تصوير المؤلف



عمل تركيبي من متحف الفنّ الحديث في ميونخ ـ تصوير المؤلف



عمل تركيبي من متحف اسطنبول ـ تصوير المؤلف





من أعمال الفنان دوشامب

وهناك تمثلات أخرى للأفكار ظهرت في أعمال مارسيل دوشامب Marcel Duchamp يوليو 1887 ـ أكتوبر 1968 وهو فنان فرنسي، إذ عادةً ما ترتبط أعماله بحركتي الدادا والسريالية. ويعده بعضهم أحد أهم فناني القرن العشرين، وقد ساعدت أعماله على ازدهار الفنّ الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى. وقد نصح مقتنو الفنّ المعاصر، بالالتفات إلى هذا الفنان الذي يسهم في تشكيل ذوق جديد للفن الغربي بأكمله.

تحدى دوشامب الفكر التقليدي حول العملية الفنية، وتسويق الفن، ليس في الكتابة، ولكن عبر أفعال هدامة حين وضع اسم النافورة Fountain لمبولة وكأنها منحوتة. وعلى الرغم من قلة أعمال دوشامب نسبياً، فقد كان يتحرك سريعاً في دوائر مسرح عصره.

لقد قضى دوشامب على الشخصية المتلقية إذا كنا معنيين بالتلقي والمشاهدة، وقد يسعى إلى إحباط التوقعات المعقولة بأن العمل الفني يمثل شيئاً مفهوماً وذا معنى، وبالتالي فأن الأعمال تحمل جمالية مرفوضة، لا لأن الأشياء المكونة لمثل هذه الأعمال غير جميلة فحسب، بل لأنها في اغلب الأحيان انفصلت عن أي نقاط مرجعية تخص السياق العام، وعن تداعيات زمانية ومكانية أو شروط اجتماعية وثقافية تجعل الفنّ جميلاً في المفهوم التاريخي. لكن أعمال الدأدائيين أعلنت أن عصر السرديات الكبرى في الرواية الاشتراكية، وخطابات المعنى والتاريخ انتهت، وحان وقت الثورة الكبرى في العالم، تلك الثورة التي قاربت المعرفة الصغرى واليومية.

صار الشيء الصغير قابلاً ليأخذ حيزاً كبيراً، وتغيرت مع هذا الوضع القيمة الصفرية التي تحدد قيمة المادة في الاستعمال اليومي.

فنان آخر مثل الاتجاه الأميركي بهذا المعنى، روشنبيرغ الذي كان يشاطر صديقه وأحياناً معاونه جون كايج John Cage وجهة نظره بعدم إمكانية الحكم على المواد لا شيء أفضل من شيء آخر وإن مهمته أن يروض نفسه كونه فناناً يعمل بطريقة تعكس العالم الذي يعيشه، وبهذا المعنى انكر وجود القيمة الهرمية للأشياء.[1]



من أعمال الفنان الأميركي روشنبرغ

(1) جون سكانلان، **النفايات**. مكتبة الفكر، ابو ظبي، 2018، ص158.



John Cage

إن إجراء مناقشة لهذه الأفكار تذهب بنا إلى معرفة ثقافية للحدود الفاصلة حول قيمة الأشياء عند الناس وأفكارهم وأن جمال معدن الذهب ليس في شكله بل في مضمونه التداولي وكيفية استخراجه، ولذلك تحدد قيمة المادة في ضوء منهجهم الثقافي ومعارفهم التاريخية التي أسقطت على شيء قيمة عليا وأخرى دنيا.

بهذا المعنى يسعى الفنّ إلى تحطيم ما هو عرفي في تسمية المواد، فلسفته قائمة على بث الحياة في المادة الميتة واستخدام الفضلات والمواد اللقيطة أشياء عادة ما تؤخذ خارج سياقها أو توضع في تكوينات لا معنى لها ظاهرياً. لعبة الإبداع لا لشيء سوى لذاته ويخرج الفنان بما يسميه موضوعه.

ليس غريباً إذن أن تكون شرعية الطرائق المقبولة في المشاهدة هدفاً

للفنان، ولأن الفنّ في القرن العشرين بالذات شيء مختلف من حيث المرونة، فإن مصطلح حديث لوصف نوع معين من الفنّ يكتسب معنى بصفته خارقاً لصنف معين حين يوضع في مواجهة التقاليد.[1]

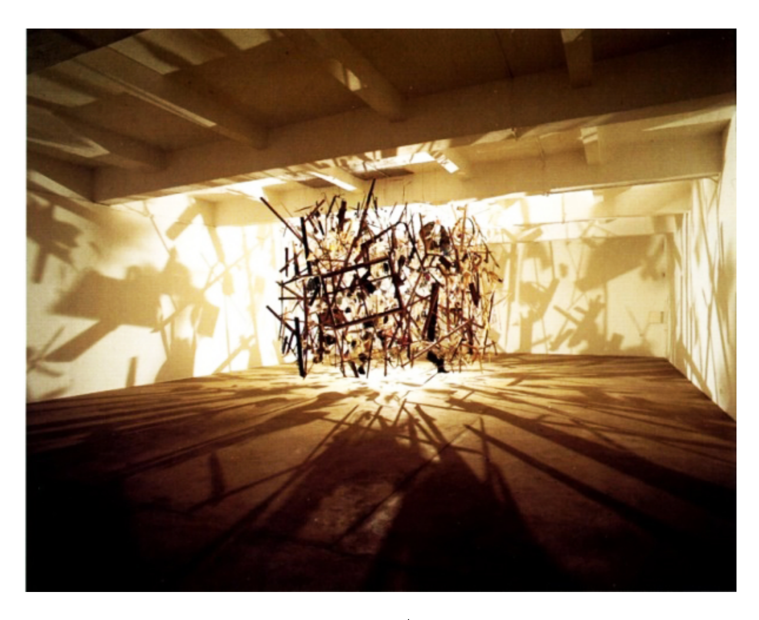
تحول المفاهيم

في عام 1997 شاءت المصادفة أن تكون الفنانة البريطانية كورنيليا باركر Cornella Parker في سان أنطونيو بولاية تكساس الأميركية وقد سمعت ذات يوم بأن صاعقة ضربت احدى الكنائس وحولتها بفعل الحريق إلى كومة من الفحم، وبعد استعادة بعض الحطام من موقع الكارثة، صنعت مكعباً متشظياً من قطع الخشب المتفحمة المتدلية واستخدمت لذلك سلكاً لا يكاد يرى لصنع التكوين النهائي، كانت القطع الضخمة في منتصف المكعب تفسح المجال لأصغر القطع المرئية حول محيط مجسم خالٍ من الحواف مما يعطي الانطباع بالذوبان وتختفي في المحيط مثل شظايا تتناثر اثر الانفجار الذي أدى إلى حرق المكان بأجمعه.

تعكس عملية إبداع هذه القطع المادية التي كانت وليدة المصادفة، هذا المجسم وأسمته القدامى، ليكون ذكرى وربما تخليداً لذكرى بيت الله المقدس الذي كان موقعاً للقداس يلقى فيه المؤمنون كلمتهم، أما الآن فلم تكن سوى مادة باردة قاتمة كتلة قداس من نوع مختلف تمام الاختلاف عن الأصل، ويتحول القداس إلى مادة سحقت وانصهرت وأعيد توظيفها.[2]

(1) جون سكانلان، المصدر السابق، ص151.

(2) المصدر السابق، ص153.



القداس



القداس ـ كورنيليا باركر

عمل آخر مجسم مهجور Avoided Object 1995 وفيه حددت أجسام مدفونة تحت الأرض باستخدام كاشف المعادن، وتم استخراجها في دوسلدورف بألمانيا، ثم علقت فوق الأرض على ارتفاع يماثل العمق الذي كانت فيه. يمثل الشكل الذي نراه هنا إعادة للمادة الميتة، هذا الاتجاه ساد في الخمسين عاماً الماضية ويعد إضافة لدرجة من التشذيب توضح لما كانت يوماً من الأيام أجساماً مهملة في العالم الحديث الذي قدم خدمة للفنان بوصفه نوعاً من التعبير عن الذات، وعليه يمكن لأي جسم سواء كان حطّم بفعل الإنسان أم الطبيعة أم بسبب الحوادث أن يخدم الفنان ويكون وسيلة للتلاحم مع العالم.[1]

سنحاول مناقشة بعض الأوجه المنطقية في نظر بعضهم والعبثية عند آخرين. المشكلة الذوقية التي تسود حياتنا والحوارية العنيفة بين الفنّ وشغبه ومتلقيه.

يرى فنانو التجميع أن تركيب أشياء منفصلة ذات روابط عشوائية في أعمال، عملية ملء مساحة فارغة ببقايا متناثرة ونفايات مهملة لا يجمعها شيء. يعاد تشكيلها، وحين توضع وترتب تثير الاهتمام على أنها عمل فني يحمل جمالاً وغرابة نسميه فناً، إنها فلسفة التجميع باختصار. وبمقارنة بسيطة فإن اللوحة التقليدية مكونة من قطعة قماش ذات مستوى سطحي وإطار خشبي في مساحة محدودة يقوم الرسام بعملية تجميع بالمعنى الحرفي لأجسام مفصولة عن بيئتها، داخل هذا الحيز، وصنع واقع لا يمت إلى الواقع الحقيقي بصلة وأحياناً غير عقلاني على مستوى تركيب

(1) جون سكانلان، المصدر السابق، ص154.

الأشكال، هذا الأمر امتد طوال تاريخ الفنّ من عصر النهضة وصولاً إلى منتصف القرن العشرين واصطلح عليه بعصر الحداثة.

وفي ما بعد الحداثة تحول القماش إلى فضاء، ووضعت الأشكال الوهمية التي كانت في لوحة القماش قديماً وتحولت بتركيب آخر يستخدم المجسمات الجاهزة، وتحولت من أشكال وهمية إلى حقائق.

الفرق التقني بالمواد والصورة حين يتحول الخيالي إلى واقع ملموس والاثنان معاً يحملان إعادة تركيب تعتمد الغرابة ونزع الألفة عن الأشياء الاعتيادية وإعطاءها شرعية وجود جديد، ففي عام 1960، أقيم معرض تحت عنوان مملوء للآخر، وكان رداً على معرض سابق للفنان إيف كلاين Yves Klein بعنوان الفراغ evide قائم على إفراغ صالة اريس Iris Cleri في باريس من كل شيء وطلائها باللون الأبيض، وملأ الفنان ارمان المساحة بالقمامة، 6 أصداف محارية، و3 ياردات من المصابيح الكهربائية المستعملة، و200 رطل من الأسطوانات القديمة، و18 عكازة، و7 طواحين قهوة، و6 شرائح من الخبز، و10 قبعات قديمة، و12 زوجاً من الأحذية وسطل ثلج، و20 رطلاً من الستائر، ومطفأة سكائر مع رمال، وأشكال أخرى. والملاحظ أن الإعلان على المعرض إرسال 30000 ثلاثين ألف دعوة صممت بصورة علب سردين ملئت بالقمامة مع نص يقول: اريس كليري تطلب منكم الحضور لتأمل مملوء للآخر وترون قوة الواقع في كتلة محرجة.[1]

(1) جون سكانلان، المصدر السابق، ص175.



من أعمال الفنان ارمان ـ معرض مملوء للآخر

وبهذا الاتجاه يرى الفنان البريطاني جون ميليار John Hilliared: أن مادة العالم تنتهي في نهاية الأمر إلى عناصر صغيرة، إلى قمامة، وإذا كانت غير مشكلة، فستكون خالية من أي خصائص.

سَلّة القشّ العراقية

للأشياء الاعتيادية أحياناً قدرة الحضور اليومي في حياتنا الاجتماعية والوظيفية، وثقافة الاستهلاك تقرر تدوير للمواد الخام وعن طريق فاعلون بسطاء أو فنانون يسعون لإنتاج معين نسميه إبداعاً شكلياً ووظيفياً، ينطبق هذا الوصف على كل الصناعات الشعبية منها والجمالية التي تعتمد مواد غاية في البساطة تتحول من درجة صفر الاستعمال إلى هيئات جمالية استناداً إلى خلفيات ثقافية وتاريخية.

وعليه يمكن طرح بعض المفاهيم الأولية في الجمع بين الحرف اليدوية والفن التجميعي، ولكل طرفي حمل يمكن أن يفيد به الطرف الآخر، هكذا جرى للمرة الأولى في التاريخ الربط بين بعض الصناعات البسيطة والفن، والإمساك بخيط مشترك بينهما على مستوى الصوغ، لكن من الضروري الإشارة إلى الفروق الاصطلاحية في المراجع الاجتماعية وتفسير الظاهرة؛ لأنها تحدد دلالة الأشياء وقيمتها.

تقترح الذاكرة الشعبية العراقية إعادة تدوير للمهمل من مواد معطاة من الطبيعة وتكييفها جمالياً بدافع الوظيفة داخل مفاصل المجتمع. «الخردة الشعبية تحتاج من ينفض الغبار عنها». و«قدر تعلق الأمر بالمجتمع العراقي، فإن للثقافة الدنيا الشعبية مستودعها وحاملها وشروط إنتاجها: في البوادي، والأرياف والبلدات الطرفية، ولأن ظلت هذه الثقافة لفترة

مضمراً اجتماعياً». [1] يحمل في مفاصله نوعاً من البنى الشكلية وخصائص تكوينها، وصار لهذه الأمكنة إنتاجها الفني وهويته، وسوف استعير كناية التسمية الشعبية للمواد الخردة فروش لتأسيس ما أسميه فنّ التركيب، والمصطلح يعني المهمل من أشيائنا والمتروك من أغراضنا المنزلية، أي تلك المواد التي نسميها تارة قلاقيل، ومرة زعابيل، ثم نطلق عليها في مرة ثالثة كراكيب، وفي أخرى دعافيس غير أننا نجمعها كلها في مصطلح شائع هو الخردة فروش. [2]

لندع المصطلح ونرى ما يمكن لهذه المواد أن تنتج أعمالاً فنية بالفطرة، فمن بقايا «القماش» كانت الأمهات تعمل على صناعة ما سمي «الجودلية» وهو بساط ملون من قطع صغيرة مهملة من الأقمشة لا رابط بينها لونياً أو نوعياً، وهي بالمعنى العام مهملات تم الاستغناء عنها عملياً.

التركيب في هذه الحالة فعل جمالي، تتوزع فيه قطع الأقمشة بلا مقاصد، وهي أشبه باللوحة التجريدية الملونة التي تنتشر في مفاصلها كل الألوان، وفي أحيان كثيرة لا نجد كياناً وظيفياً محدداً، تعلق أو تفرش على الأرض. فكرة إنشاء هذه الخليقة قائم على نظام من الأعراف الشعبية في الملبس وطريقة العيش. الحاجة الجمالية أحياناً تحدد مسارات بعض التركيبات الغريبة، القائمة على استدعاء الشكل الحر الذي يعبر عن شتى الأجواء المحلية في رصد لمقومات الموروث العراقي وذاكرته الجمعية، فالإنسان بطبيعته صانع يعيد إنتاج الأشياء من المتوافر في محيطه الاجتماعي والبيئي.

---

(1) محمد الاخرس، **المكاريد ودفاتر خردة فروش، حكاية من سرداب المجتمع العراقي**، دار سطور، بيروت، 2018، ص41

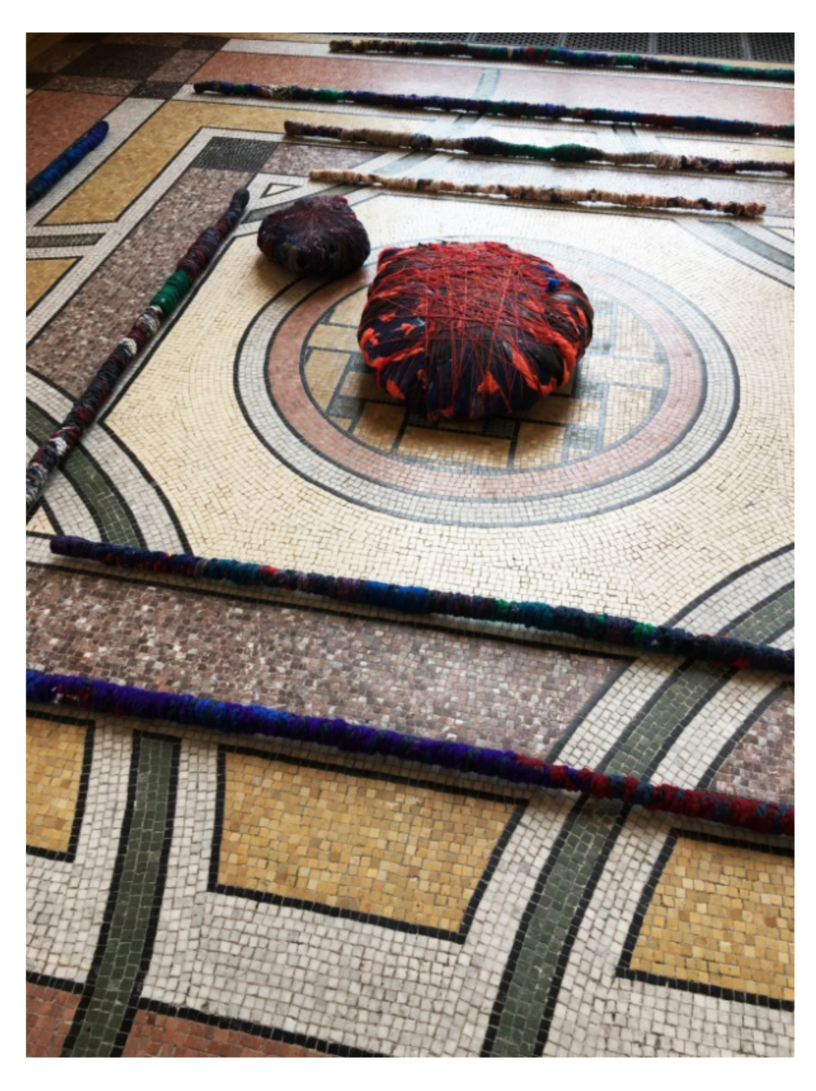
(2) المصدر السابق.

إعادة التركيب في الأصل حقل شاسع من اللعب الحر للمخيلة كما يرى «كانت»، أو صيرورة جميلة ومعرفة وعود أبدي للحياة في اقوى لحظات اقتدارها على رأي نيتشه.[1]

أسجل مشاهداتي لمجموعة وسادات ملونة من عمل تركيبي، وقد عرض في فرنسا داخل صالات متحف الفنون المعاصرة Petit Palais Paris القصر الصغير. إعادة ما صنع شعبياً في العراق كعمل فني في متاحف العالم.. هناك وسادات من سعف النخيل وحطام سيارة من مخلفات الإرهاب في العراق، وهي الأعمال التي لاقت قبولاً من الجمهور الأوروبي والآسيوي. ليس هذا هو المثير في الأمر، إنما المثير البحت في إنتاج الشعوب من الصناعات البسيطة، وهو يقارب ما قام به كثير من الفنانين في رحلاتهم واستعاراتهم.. بيكاسو والأقنعة الإفريقية، وديلاكروا في مقاربات الأشكال الشعبية الجزائرية، ثم المدرسة الوحشية في استعاراتها من الفنّ الإسلامي وأنظمته.

يقول الفنان الهولندي غيوم كورناي أحد مؤسسي حركة كوبرا: إذا كان الفنّ الزنجي تحديداً، مصدراً لإلهام الحركة التكعيبية فأن الفنون الشعبية كلها صارت مصدر إلهام لحركة كوبرا.. كل ذلك سيغير رؤيتي الفنية.[2]

(1) ام الزين بنشيخة المسكيني، **الفنّ الفنّ الفنّ يخرج عن طوره**، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص159.
(2) كورنالي، مجلة فنون عربية، 1982، ص109.



وسادة وسط متحف البيتي باليه في فرنسا ـ تصوير المؤلف

وفي ضوء ذلك يكون الإنسان الفطري باحثاً في محتوى الجميل داخل الحياة الذي يسعى نفسياً لإنتاج عمل يقترب من حسه العام وثقافته.. الفنّ في الحياة الاجتماعية صار جزءاً من تربية جمالية لها خصائص ثقافية محلية.[1] ففي العراق تدفع الحاجة إلى البناء والتركيب حين يتخذ مجموعة من البسطاء مجالاً للابتكار داخل ما أسميه فن الصفيح يكون البيت المكون من بقايا الصفيح والمهملات تكويناً فطرياً قائماً على حرفة وشعور وإدراك بأن ما سينتج هو بيت أو مأوى، وليس عملاً فنياً.

مدن الصفيح هي المناطق العشوائية التي بنيت من بقايا مواد خام من صفيح وخشب أو بلاستيك وغيرها، إذ قامت شريحة من المجتمع بمبادرة ذاتية لحل مشكلاتها الإسكانية بعيداً عن نفوذ وتخطيط الجهات المختصة، وينتج عن ذلك بيئة عمرانية غير مقبولة. مدن الصفيح التي بُنيت على أطراف بغداد في الأربعينيات وفي بعض المدن، وهي علامة سيميائية للفقر، تعاد في العصر الحديث على أنها فنّ يوضع في قلب المدن الكبرى، وهو ما حدث لفنان عراقي مغترب حين وضع علب صفائح المنتجات المعلبة فوق بعضها في عمل نصب نحتي للثور المجنح في قلب مدينة لندن، مواد بيوت الصفيح وطريقة التركيب ذاتها.. والفرق الأساسي هو ما يقع بين ثقافتين، ثقافة دنيا مستودعها وحاملها وشروط تجديد إنتاجها الأرياف، وأطراف المدن، وثقافة عالمة تحدد على وفق شروط جديدة تفرض وجودها في مفاصل الفضاء الحضري للمدينة.

(1) س. فنكشتين، **الواقعية في الفن**، القاهرة، 1971



صنع الفنان مايكل راكويتز هذه النسخة من عشرة آلاف علبة دبس التمر العراقي



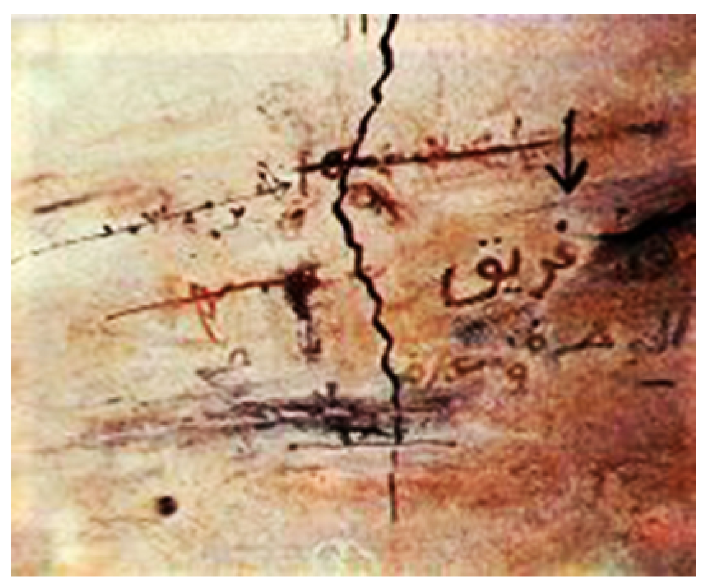
بيوت الصفيح التنك استخدام إعادة التدوير الفطرية

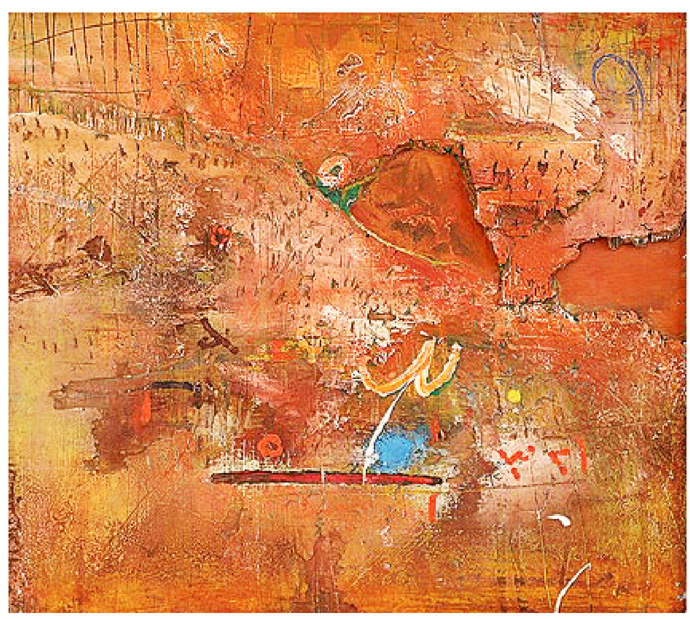
هنا يجدر التمييز بين الهويات بوصفها هويات ثقافية وحافزاً للفعل، إذ يتغذى فضاؤها على ميثولوجيا الواقع المعاش. ففي الهوية العراقية أفكار لا حدود لها في التركيب الفني، وأحسب أن ثمة من سيعجب من هذه الأفكار أو يعدها نوعاً من إسقاط ظاهرة على ظاهرة أخرى، لكن حقيقة الأمر يجب أن نحلل بعضاً من ظواهرنا المنسية، فالفكر والفن قابلان للتدوير وكذلك الطابع الاجتماعي والتاريخي، عالم تتداخل فيه الأزمنة بنحوٍ غريب يعيش الماضي فيه بالحاضر، ويصبح هذا الحاضر متضامناً مع كل الأزمنة المختلفة في مفارقة رمزية ودلالية غريبة، أفكار مثل هذه تعيد المادة الخام من الهامش إلى المتن، واحسب أن الفنّ العراقي قد رصد بعضاً من مواد وبقايا وآثار لكتابات على الجدران المليئة بأسرار الحزن والغرابة.. المعبرة عن إحساس ملح بحاجات الناس، ذكرى الصداقة وعسر الزمن وهو يمسحها بدهان سحري لن تظل معه محض كلمات مرشوقة على جدار ليلتقطها شاعر داخل عربة قطار المعقل الصاعد إلى بغداد: اتصل بالرقم.. استعملوا صابونة الصحة.. كلينكس.. اسكب الماء بعد الاستعمال.. آه يا زمن.. مالك ومال الناس.. أصدقاء الشدة قليلون.. ذكرى مع محمد واسعد في ذي قار التوقيع رزاق.. دليلي احتار.[1] هذا الخطاب الهجين وغير المترابط كان محل استدعاء في الفنّ العراقي، فكرة الأثر المهمل والاعتيادي يعاد جمالياً في لوحات وأساليب واتجاهات، لكثير من الفنانين منهم شاكر حسن آل سعيد، وجواد سليم، وسلمان عباس، ورافع الناصري. وغيرهم، ليست المواد الخام

(1) لؤي حمزة عباس، **كتاب المراحيض**، البصرة، دار المعقدين، 2018، ص91.

وحدها ولا النفايات المعروفة تمثل ذائقة جمالية في الفنّ المعاصر، وإنما نفايات الجدران والكلمات المهملة والهامشية أيضاً التي غزت المدن وجدرانها في فنّ يسمى الجرافيتي.

ولم يقف الفنّ عند هذه الحدود بل تعدى إلى بقايا الأسمال.. في العراق ثقافياً ليس لدينا أرشيف في الملابس العتيقة وإنما ذاكرة ترتبط بالفقر والعيب. لكن في الغرب يعاد ترتيبها وترسل إلينا على شكل بالات في أسواق تسمى اللنكَة وهي تحمل بقايا هويات أخرى نقبل بوجودها على أجسادنا. أما ملابسنا فلها جمالياتها الخاصة، الچراوية، والعقال، والشماغ، والصاية، والزبون، والكشيدة، والسروال، والعباءة، والسدارة، والعمامة، خصوصية عراقية بامتياز، كانت على مر التاريخ الجمالي مرجعاً. لقد حاول الفنّ مقاربة وإعادة إنتاج للملابس البالية والمهملة والمعيبة أحياناً والشرفية أحياناً أخرى الفنان العراقي صادق كويش، أعاد لباس والده ووالدته، وعلي آل تاجر ذهب إلى تصوير هوية الملابس القديمة.

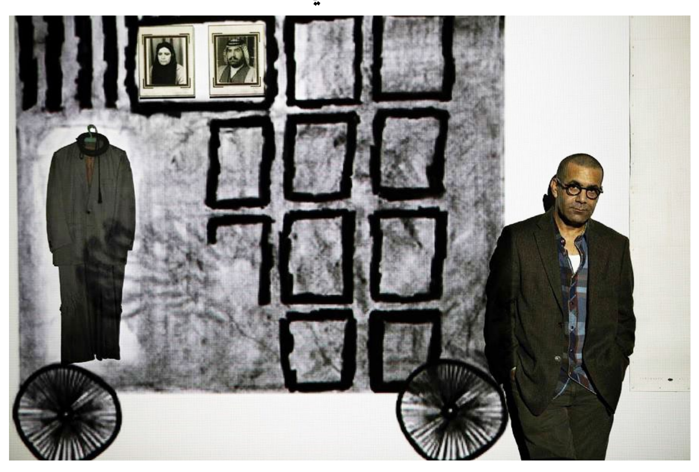




الأثر في الجدران للفنان شاكر حسن آل سعيد



لوحة للفنان علي آل تاجر



الفنان صادق كويش

هناك مقاربة أخرى لما أفرزته الطبيعة من بقايا تفترش الأرض على طول العراق تترشح من سعف النخيل والأشجار والحشائش وأنواع النباتات، نفايات لا حدود لها. منها ما توافره دورة الطبيعة في مواسمها بفعل عوامل المناخ، وأخرى نفايات ناتجة عن تدخل الإنسان في تغيير قوانينها، من هذه المواد كان الحرفيون يعيدون بعض النفايات المهملة وتصنيعها تبعاً للحاجات الحياتية، وبعمليات بسيطة وبمواد ليس لها وجود في الثقافة العامة، أفكار تثير الاهتمام، غرف نوم من المواد النخيل، أعمال وتركيبات، وسلال من سيقان الأعناب، وخوص النخيل لإنتاج الحصران فراش الأرض. ذلك كله يعمل على وفق استجابات فكرية منها: أعمال جميلة، وبشعة، ومضحكة، وزخرفية، ذات مرجعيات اجتماعية في نظام من الحاجات، أو جمالية لأسباب الزينة، جميعاً ترتبط بما سمي بـالصقل المصطلح الفني القائم على تجريد الشكل وتحويله إلى كيان آخر. ولأجل أن تكتمل فرضيتنا في التقابل الذوقي بين مواد الطبيعة،



صناعة السجاد الشعبي في العراق



تركيب لأحد العاملين في صناعة بقايا النخيل

وعلاقتها بالفن التركيبي أقول إن الفشل في فهم عملية الصنع والتركيب نوع من الإقصاء عن حياة المادة وموتها وإهمالها. المادة يمكن أن تتحول إلى فنّ في ظروف فكرية تحدد بدورها طريقة إنتاج الأجسام ذات الوظيفة، فالأشكال التي يقدمها البسطاء من الناس هي وسائل للاستحواذ على عالم الأجسام.



تركيب من بقايا الطبيعة العراقية



تركيب من بقايا الطبيعة العراقية

إن مراجعة لما صنع بأيدي الناس البسطاء والحرفيين إنما هو إعادة إنتاج للمهمل من الطبيعة، عن طريق التركيب الذي يتطور من البدائي إلى الصناعي. لقد استثمر الفنّ الجانبين في تشكيلات من مهملات الطبيعة، قام بعض الفنانين العراقيين بإنتاج أعمال هي أقرب إلى الحرفية السائدة داخل مفاصل المجتمع. أعمال النحات صالح القره غولي تشير إلى فكرة تجميع ما أنتج من مهملات الغزل والنسيج التي تسود في وسط وجنوب العراق.. واشتغل ضياء العزاوي على استثمار الحياكة والبسط في مادة الرسم وهي أعمال قائمة على الجاهز من المواد.



عمل للفنان صالح القره غولي

فنّ السكراب

أعرض لبعض التحليلات الإيكولوجية[1] التي قام بها بوديار لنظرية مجتمع المستهلكين، إذ اقترح الأنموذج الإيكولوجي كبديل أوسع لتحليل القمامة من وجهة نظر سيميائية والتركيز على مشكلة العلاقة بين الثقافة والطبيعة واعتماد طريقة معرفة الأثر في دراسة المجتمع المعاصر.. لقد قام الباحث الأميركي ويليام راتج من جامعة أريزونا بالذهاب إلى أكداس القمامة مع طلابه لإجراء حفريات داخل مدافنها لجمع المعلومات عن سلوك المستهلك والناس في أميركا. والإفادة من العلاقة بين الثقافة الاجتماعية والقمامة،[2] الأمر ذاته يمكن قاربته في الفنّ العراقي.

بعد حرب عام 2003 التي دمرت البنى الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية للعراق. كان المدخل الجنوبي لبغداد مركزاً تغطيه قطع الحديد وبقايا المخلفات العسكرية.. مكان يمتد إلى مساحات شاسعة، يفتش داخله الناس عن البقايا من السكراب يحدوهم أمل إيجاد وظائف جديدة في إعادة تركيبه، ولم يكن هذا المكان الوحيد للمخلفات، فالعراق صار مجمعاً كبيراً للسكراب الذي خلفته سلسلة الحروب التي سادت نصف قرن.

(1) الإيكولوجيا: علم دراسة عملية تلاؤم الكائنات الحية مع بيئتها المحيطة.

(2) Keskpaik, R. 2001. "Towards a semiotic definition of trash.", Σημειωτκή ـ Sign Systems Studies 29, 2001



بقايا مخلفات الحرب في العراق 2003

ففي الثمانينيات كانت تقام معارض للفن يشارك بها فنانون من شتى أنحاء العالم، وهي بالمعنى العام تجارب مختلفة الاتجاهات تحت عنوان الفن للإنسانية.. قدم بعضهم أعمالاً في أسلوب الكولاج أو فنّ التركيب.. إحدى لوحات المعرض للفنان محمد تعبان السعدون تدلت منها قذيفة مدفع كبيرة بكامل عدتها عثر عليها الفنان في مكان للمخلفات الحربية. ومن الطريف أن قصة هذا العمل رواها الفنان نفسه.[1]

(1) قصة العمل في نهاية الكتاب.



الفنان محمد السعدون مع عمله بقايا أبواب تحترق

وفي السياق ذاته تأتي الخطوة بفكرة أخرى حين تأثر الفنانون العراقيون بالفن المفاهيمي Conceptual Art وادخلوا بعض الخامة التركيبية في البحث عن الجمال وأسبابه داخل صناديق القمامة وبقايا المكبات والسكراب، تحت فكرة لخصتها عبارة بيكاسو: «الفنّ ليس الحقيقة.. إنه كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة»، ومهما يكن فإن تلك هي النزعة الإنسانية الجريئة التي يتمتع بها الفنانون من دون غيرهم من التقليديين الذين يعيشون على تنميط الأشياء.[1]

(1) محمد سبيلا، **الحداثة وما بعد الحداثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006.

هناك فنان عراقي شاب هو عبد القادر النائب قد صاغ اسماً وشهرة بعدما أحال النفايات على أعمال فنية. فدعت الكثير من المواقع التجارية والأسواق العامة إلى التعاون معه من أجل إعداد نصب مجسمات من النفايات العراقية.



الفنان عبد القادر النائب



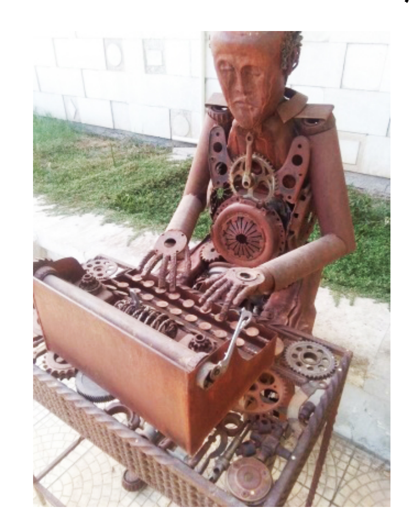
الفنان عامر لعيبي

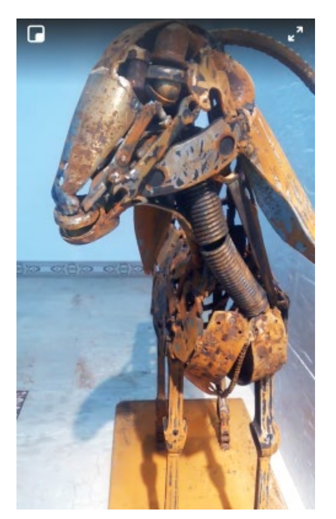
وبالاتجاه ذاته ظهرت بعض الأعمال في أماكن مختلفة في بغداد. كان من أهمها تمثال كبير من الخردة والحديد في مركز رجال الأعمال العراقي المحطة الذي يرتفع لثمانية أمتار للفنان عامر لعيبي الذي صار أحد الشواخص المهمة لهذا النوع من الفن، وقد استعار شخصية كارتونية معروفة.. ثم أخذ هذا الاتجاه يتمدد إلى مفاصل الحدائق العامة والساحات. ففي داخل حديقة القشلة في شارع المتنبي مجموعة من التماثيل المركبة من حديد مهمل. شارك في إنجازها الفنانون حسن العبادي وأمير حنون ووسام الفراتي.

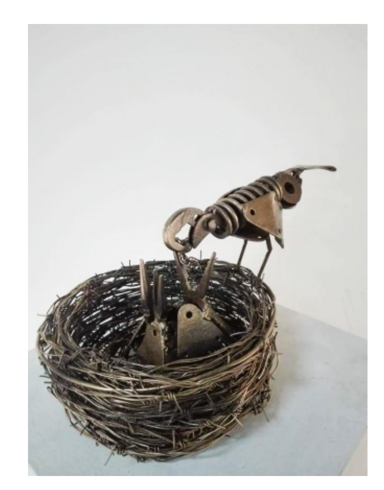
وأنجز حسن العبادي عملاً فنياً في حدائق جمعية التشكيليين العراقيين، وهي أقرب في موضوعاتها إلى مشاهداته العامة داخل الحياة الشعبية العراقية يستخدم فيها مواد الحديد التي تترشح من بقايا الحرب. تقوم على إدراك بصري وحسي عميق بالمادة.

هنا أشير إلى طريقة التركيب التي توافر عليها النحات حسن العبادي، فالوجوه الحديدية هي عمل نحتي بكل المعاني والقواعد المجسمة.. وقدر تعلق الأمر باستعراض أعماله، في إعادة الصقل والقدرة على ربطه بعناصر ظاهرة شكلية غريبة. صنف تجربة الفنان في صنفين: أحدهما الفنّ النحتي المألوف في الهيئة والآخر التركيب البنيوي للعناصر وغرابتها، مع الخبرة التي تقود إلى التنظيم الشكلي والتقني للمرئيات التي جعلت هذه الأعمال ظاهرة في الفنّ العراقي حين تنقلب جمالية التمثيل من عالم قابل للزوال إلى وجود جديد من التذوق الجمالي حين يرى ان القمامة العراقية مختلفة عنها في بقية المدن، في السياق الأنثروبولوجي والثقافي ولها نظام معين داخل المجتمع، لذلك ظهرت بعض المخلفات العراقية بخصائص

ثقافية غريبة، وحتى وقت متأخر ظلت حياتنا تتمتع بهوية مزدوجة، بقايا تترشح من حاجات استخدمت لأغراض دينية وعقائدية، بوصفها أوعية لبقائنا.









من أعمال الفنان حسن العبادي





أشكال من مخلفات عراقية

أتوقف عند ما طرحه ناتالي أنك: حول المفردات والعبارات التي لا يمكن من دونها أن نعقل وندرك الموضوعات التي نتناولها، عبارات مثل نظام التفرد بمزايا خاصة، نظام الاتصال للدلالة على أشكال التأهيل العامة السائدة في سياق معين وظروف معينة ونظام حرفي أو نظام مهني نظام ذي رسالة للدلالة على الشروط العامة لممارسة النشاط الفني الذي هو بدوره سائد في سياق ظرف معين.[1]

ما توفره البيئة الثقافية في العراق من بقايا لها حدود شكلية ومفهومية خاصة، نظرة إلى سطوح بيوتنا تكفي، بقايا مبردات، أو مدافئ علاها الصدأ، وسلات مهملة، وعلب فارغة، وبقايا هيكل لمولد الكهرباء. من هذه الأشياء أخذ بعض الفنانين العراقيين مادتهم التركيبية والجمالية.

قدم عقيل خريف مجموعة من الأعمال، هيكل مولد الكهرباء ومجموعة من عوادم السيارات ستأخذ مكانها في أحد المطاعم، فقد تغير الذوق الجمالي للأمكنة، التغريب والدهشة تعيد إنتاج الفنّ حين تحولت المهملات إلى سؤال المتلقي العراقي عن وظائفها وأشكالها. الفنان عقيل خريف له مجموعة من الأعمال مؤطرة بهذا المفهوم فضلاً عن أخرى تقع على مبدأ الإدراك الحسي التأملي، وهو تحويل شيء ما إلى شيء آخر عن طريق التأمل واستثمار طاقة الإنسان في التأويل، إزاحة دلالة والإيحاء بأخرى.

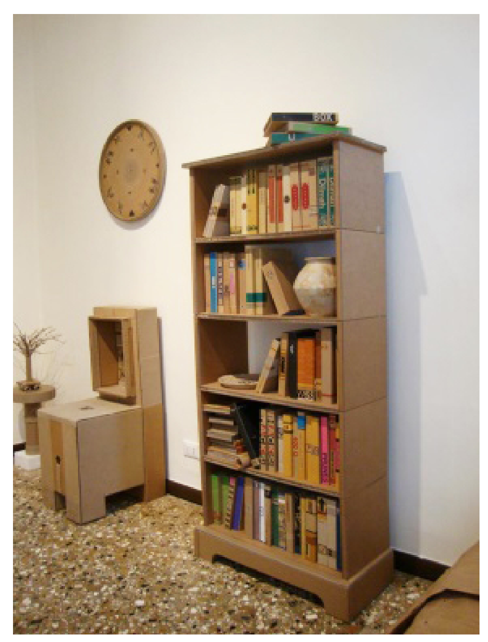
(1) ناتالي أنك، **سوسولوجيا الفن**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص7.





الفنان عقيل خريف والحفر في المخلفات

ينطبق هذا المفهوم أيضاً على أعمال الفنان العراقي ياسين وامي الذي قدم سلسلة من الأعمال لإعادة تركيب علب الورق المقوى أو صفائح منه وتشكيل أثاث لغرفة أو محاكاتها، ولم يخرج عن دائرة الواقعي من الأشكال التي حفرت عميقاً في الذوق الجمعي العراقي ليس في الاستعارة الشكلية فحسب، بل في تنظيم الأثاث نفسه الذي صار دالاً على مستوى من الوعي بالمحيط وثقافته والإحساس بالذائقة العامة. يتحول الورق المقوى إلى ساعة جدارية كبيرة وطاولة، ومرآة، وسرير، ومكتبة، ومغسلة، وصورة معلقة لامرأة عراقية، اقتراح مكاني مألوف في وعينا، يتشكل دلالياً من مواد مهملة وتجميع لقصاصات لم تكن قبل تكوينها شيئاً سوى قمامة. لا يمكن معها أن تكون مثيراً سوى عن طريق التركيب الجمالي عندما يعيد الفنان صيرورتها إلى وجود جديد أو تترجم عن طريق الوعي والخبرة عندما يفرض النسق الفني ضروراته كنسق تمثيلي، وليس مجرد عرض تركيبي، تتضمن سيمياء الأشكال مرجعاً لكل الإحالات والشفرات الخاصة بالمحيط الاجتماعي، وعلى هذا فإن أعمال ياسين وامي غير مجردة من محمولات تعارفنا عليها، وترسبت في ذاكرتنا العراقية سواء المكان الذي وضعت فيه أم الأشكال السائدة في البنية الاجتماعية والجمالية والموروثية. إنها صناعة جمالية محملة في جزئياتها على فكرة الحاضنة القائمة على تذكرات للمادة وأشكالها.





أعمال من مخلفات الورق للفنان ياسين وامي

اللّقى والفن

تعني كلمة لقى في العربية: ما صادف الشخص ورآه في الطريق، هذا التعريف ضروري للإحالة على الأشياء التي تجدها من دون عناء البحث، أو السعي بقصدية إلى التعامل معها.

اللقية تتحول إلى توظيف آني تحكمه المصادفة، ولا أدرى إن كان الأمر يقع ضمن الفنّ المفاهيمي أم له تسمية أخرى! لأن هذا النوع الفني قائم على حدود تعريفية تكون للفكرة أولوية للمادة على الفكرة، الفكرة تابعة للمادة، وأحسب أن مثل هذا الطرح يحتاج إلى بحث في سياق مكان المادة وخصائصها السيميائية ووجودها.. وهذا النوع لا يقارب الفنّ التجميعي القائم على تجميع قصدي للمواد في بؤرة معينة يسعى الفنان إلى إقامتها.. بمعنى أن المواد جزئيات في تكوين أوسع، ثم يكون وجوداً تسبقة الفكرة. اسميه بـالفنّ المقل أو minimalist أو الفنّ الفقير Poor Art جانب من الفنّ متعلق «بـالتأمل بالأشياء» وصناعة الصورة، إنه الالتقاء بين صناعة الفنّ وتاريخ الأشياء. كيف لنا أن نقبل وجود «فلس» عراقي في لوحة الفنان نديم الكوفي.. عمل قائم على الاستدعاء الذي اعتمد صورة الماضي للتعبير عن مفهوم آخر. الفنان بهذا المعنى يسعى إلى تحقيق هدف الوصول للمزاوجة بين الفكرة والصورة، أما عمله الآخر غسيل الدماغ الذي عرض في معرض أقامته مؤسسة الفنّ المعاصر في برلين فهو عبارة عن لوحتين: إحداهما صابونة من النوع الغار التي تستخدم في بلادنا، والأخرى صورة الحجر في حماماتنا لقشط الجلد الزائد من الأرجل.





الفنان نديم الكوفي

استدعاء هذه اللقى له جانب فولكلوري وموروثي من الناحية الدلالية، لكنه يتحول في إلى صورة جمالية من موجوداتنا المهملة. بالمعنى العام هو استدعاء لهوية ما، «فالفن صيغة من صيغ الهوية الإنسانية وعناصرها وانتمائها.. وعلى الرغم من اعتراض الحداثيين على مفهوم الهوية، إلا

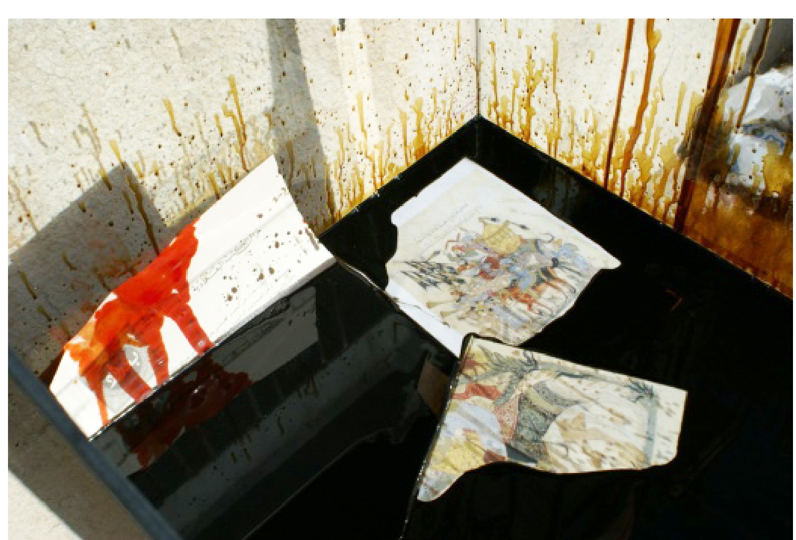
أنهم لا يستطيعون إنكارها على الرغم من أهميتها، ولا تزال هي المحور الأكثر تأثيراً في تحديد تفاعل الأنا مع الآخر، ثم لا يمكنها أن تتفاعل مع الآخر دون تحديد أولي يميزها عنه. وأن رأسمال هذا الاختلاف فاعل مهما حاولت الحداثة إيهامنا بتجاوزه»،[1] إن استدعاء مهملات عراقية يعيد إلى الذاكرة هوية لها خصوصيتها على المستوى الدلالي والشكلي، وقد عمل الفنانون العراقيون على تأكيد مثل هذه الحقيقة مهما كان نزوعهم للتحديث في داخل البلد أو خارجه، ففي السياق ذاته أقام الفنان قيس السندي معرضه حروف لا تحترق 2007 بقاعة الأندى ـ عمان. قدم خمسة تركيبات لحوض زجاجي وكتب غارقة في ماء، وقد أعلن أن الماء جلبه بنفسه من نهر دجلة وفي حوض آخر قصاصات ورقية ملونة غاصت في نفط خام، وهناك رماد احتفظ به السندي من بقايا حرائق العراق وضعه في ثلاث أسطوانات زجاجية تعد مجموعة للقى. وفي التوجه ذاته كانت الفنانة سوسن الصراف تقترح أعمالها التركيبية من كرب النخيل اللحاء وهي مادة معطاة من الطبيعة العراقية تحديداً، وتسعى لإعادة ذاكرة الهوية فضلاً عن بعدها الدلالي في مقاربة الموت، سعفة النخيل التي شاخت ثم ماتت.[2]

---

(1) الأخرس، المصدر السابق، ص25.

(2) أقامت الفنانة سوسن الصراف معرضها في قاعة الأندلس بعمان 2007، بعنوان نبش ذاكرة النخيل.





قيس السندي

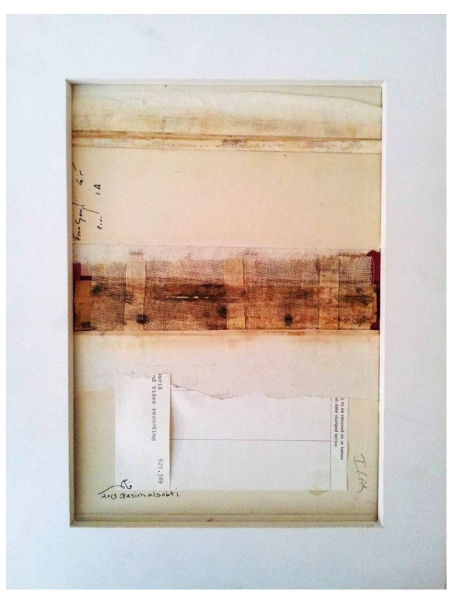


قيس السندي



سوسن الصراف

في فضاء آخر عمل الفنان قاسم سبتي على جمع أغلفة كتب محروقة من بقايا الحرب، وأقام عليها بعض الإرغامات، وهي في حقيقتها عناوين لأغلفة متنوعة تعيد ذاكرة الحدث. نوع من اقتراح ثقافي وثائقي وجمالي في آن واحد.





قاسم سبتي

وبهذا الصدد يذهب الفنان محمد الكناني إلى أسواق الخردة في بغداد، إلى بقايا ترشحت من قمامة البناء يبحث عن لقى يبني عليها تصوراته وأفكاره. في أحد أعماله ينتزع المواد ويضعها في غير محلها، فليس هناك رابط ومحمول دلالي يسعى لتأكيده سوى الشكل داخل العمل الذي يبنى بطبقات من مواد يترك للمصادفة المبنية على الخبرة أن تظهر بنحوٍ آخر، نحت، ورسم، وتجميع وغيرها حين تدور العين في كل ركن لتلتقط المهمل والاعتيادي والمعروف وغير المعروف. صوغ كهذا يحدد طريقة تفكير لم تكن مسبوقة في الحقل الجمالي وقوانينه، وأحسب مثل هذه الاستعارات هي حقيقة الفنّ اليوم القائم على الدهشة والغرابة.



محمد الكناني

فن الحدث

كان تاريخ العراق المعروف يشير إلى تسجيل وقائع وأحداث في محيط الفن ومخرجاته، وقد أمدته بعوامل التبدل والغرابة.. ولذلك كانت الظروف قد أوجدت مجالاً للظهور فيما سمي بفن الحدث عندما فرضت سلسلة الحروب نمطاً من الاقتراحات الفنية القائمة على المشاركة بين الفن والمجتمع والتلقي وتنوع أساليب العرض والصياغة في التعبير عن المحتوى، فكان الأسلوب الفردي والعام وأسلوب الحقبة تتنوع بمحمولات الهزة العميقة التي حدثت في مفاصل المجتمع العراقي بعد الحرب 2003 وأثرت على السياق العام تأثيراً بالغاً في البنى الاجتماعية والثقافية والفنية وكانت مناهضة الحرب الفكرة الأساس التي تشغل الفن والفنانين.. إن التعبير عن الحدث انتقلت إلى عمق المأساة، في محتواها ومضامينها.




معرض تساؤلات حول الحرب، كلية الفنون الجميلة، 2003

الفن وتراجيديا الكرادة [1]



محمد مسير



هناء مال الله

تنوعت أساليب التعبير الفني في معرض الكرادة الذي أقيم في مكان الحدث من حيث التقنية أو طريقة العرض ويبدو أن الاتجاهات الأسلوبية التي قام عليها المعرض كانت في الرسم والنحت وفنون التركيب والاقتراحات الفنية القائمة على خلق البيئة التي خلفها الانفجار وإعادة الذاكرة الى مناطق مضمرة وغامضة.

لقد قدم بعض الفنانين نوعاً من الإحالة فعمل (كريم السعدون) تركيباً لخرطوم مياه لم يتصل بمصدر.

---

(1) في 3/ 7/ 2016 ضربت سيارة مفخخة حي الكرادة ببغداد.. وقد قتل أكثر من أربعمائة وتسعة وأربعون حرقاً، وجرح أكبر من هذا العدد، مشاهد الكتابات والنعي وأسماء المتفحمين تملأ الجدران التي أصبحت مزاراً للناس.. لم يقف الفن بعيداً عن هذه المأساة.. مجموعة من الفنانين العراقيين أقامت عرضاً في مكان الحادث على أنقاض وبقايا الأثر المحترق وبقايا رائحة العفن والدخان..



كريم السعدون

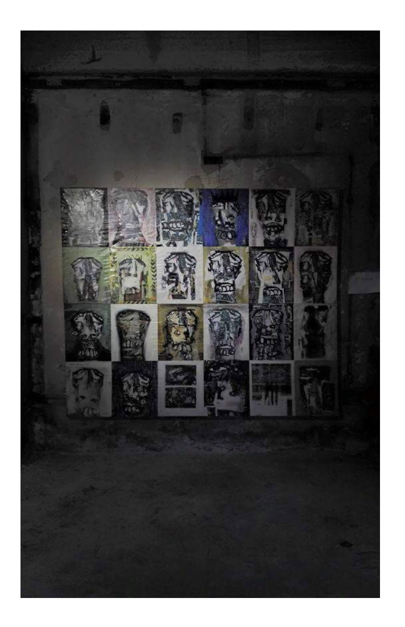
وفي عمل الفنان (محمد مسير) استعارة للدراجة التي توقفت، يتكون من ثلاث أجزاء مع بقايا من المكان. إن طريقة العرض هذه تقارب فنون التركيب في الرسم والمواد القائمة على النفايات والبقايا المحروقة.

وقدم (وضاح مهدي) لوحة مليئة بالعلامات وكأنها تتماهى مع الشكل البصري للبيئة المحروقة وهذا الأسلوب الذي يميز الفنان، هو اقتراح في ما يسمى بالإحالة إلى (المشابه) ويعتمد على الإيحاء لذاكرة واسترجاع للإدراك الحسي التأملي، فكان العمل ينطوي على إحساس عميق بالمأساة وتراكم الصور المشوهة وألوانها المتداخلة. وكان (حارث مثنى) عرض

عمله ضمن استثمار الجسد أو ما يسمى بفن الجسد، عندما تمدد الفنان على قبو تركته آثار الانفجار كنوع من إعادة إنتاج الحادثة والتذكير بالأجساد المتفحمة.



حارث مثنى



حليم قاسم

وعملت (هناء مال الله) اطاراً للمكان وكتبت (Caution) فهناك في الداخل شيء ما، أموات وإشارات لبقايا فاحترس، وهذا العمل نوع من التعبير المؤشري الذي يحيل للحدث ولا يقارب صورته وهو اقتراح مثير من حيث الشكل لكنه مألوف على مستوى الحياة العامة.

في هذا المعرض يمكن إلاشارة إلى أن سقوط التجنيس الفني والأسلوبي كان واحداً من سمات التعبير عن الحدث عندما قدم النحات (رضا فرحان) حمامات نحتية طائرة ومعلقة في الهواء تنتشر في المكان الخالي والموحش.



رضا فرحان

وقد كان لبعض وسائل التعبير مجالاً أوسع، عند (محمد ديجان) أقام ملجأ من الشموع يوصل إلى مكان عمله، لوحة كبيرة تتكئ على أريكة مشتعلة، تقارب موقد النار الدائم، أو الشعلة الأبدية.. وهو خليط من الرسم وفن التركيب.



محمد ديجان

تركيب بغداد للفن الحديث

تشكلت تركيب في سنة 2015 في مبادرة من الشباب الفنانين الناشئين من المشهد الابداعي والفني العراقي.

وأقامت هذه المؤسسة معارض في اساليب مختلفة. الفن البصري، الفن الادائي، التصميم الداخلي، والتصميم، الجرافيك، التصوير، الأفلام، سينوغرافيا. أعمال تركيب تهدف إلى إيجاد الروابط بين الفن والحياة واستخدام المهمل من المواد والعناصر وإقامة بعض الاجراءات التي يمكن معها تحويل كل شيء إلى فن.

أقيم مهرجان تركيب السنوي للفن الحديث. 2019 للفن الأدائي في بغداد وكذلك سلسلة من المعارض وورشات العمل في فنون التركيب والتجميع.

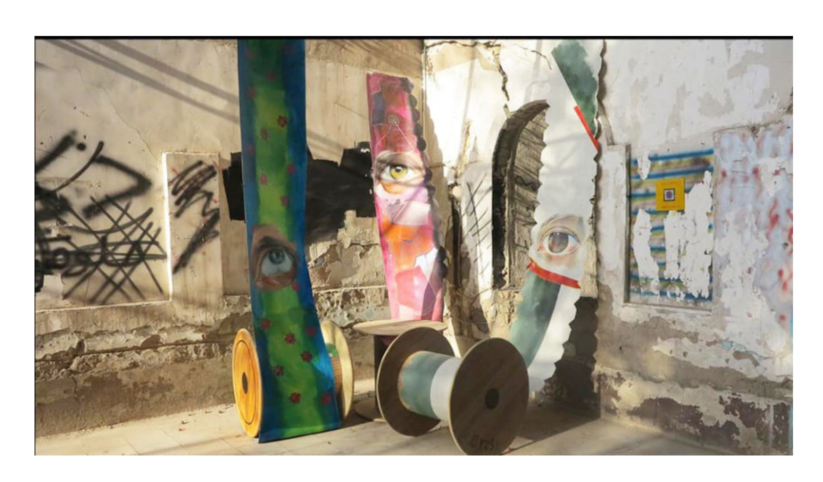




حسام محمد



مروة بلاسم



نور الوائلي



زيد سعد



محمد البولاني



أمين مق

ملحق

محمد تعبان ـ قصة لوحة

كان منتصف الثمانينيات من القرن الماضي منعطفاً جوهرياً لتجربتي الفنية ورؤيتي الإنسانية لسببين، أحدهما اطلاعي على التجارب والاتجاهات الجديدة في الفنّ المعاصر في أثناء دراستي في بداية الثمانينيات في الولايات المتحدة والآخر الحرب العراقية الإيرانية التي أدت إلى قتل آلاف العراقيين والإيرانيين فضلاً عن الدمار الذي خلفته تلك الحرب. بعد عودتي من الولايات المتحدة في 1986 التحقت في الخدمة العسكرية. وكانت الوحدة العسكرية التي التحقت بها ترابط في مدينة قصر شيرين. المدينة كانت مدمرة بالكامل ومهجورة، وبدت لي كأنها مدينة أشباح تحيطها تلال يغلفها الصمت. بين الأنقاض وفي كل جزء من قصر شيرين كنت أشاهد مخلفات الحرب من ملابس عسكرية وعربات وأسلحة محطمة. وبدأت أجمع الملابس العسكرية وزمزميات الماء وغيرها من الأشياء المهملة التي كانت تنتشر في كل جزء من تلك المدينة.

إن البحث عن الجمال أو الفنّ في ساحات القتال قد يبدو نوعاً من

العبث.. بين الأنقاض والبيوت المهدمة والمحترقة لفت نظري بيت محطم بالكامل ولم يبقَ منه سوى الإطار لبابه الرئيس مكتوباً عليه «إخواني هذا بيت أخ لكم في الإسلام فحافظوا عليه مثل ما تحافظون على بيوتكم». عدت من قصر شيرين في إجازة قصيرة إلى بغداد. في ذلك الوقت كنت أقيم في بيت بغدادي قديم بالقرب من إحدى الكنائس في قلب بغداد.

وكان يقيم معي في ذلك البيت عدد من الفنانين، وهم بلاسم محمد، وجسام خضر، وعلي المندلاوي، وسهام كوركيس، وعبد الرحيم ياسر، وكانت تلك الحقبة من أجمل الفترات التي عشتها في بغداد وأكثرها إنتاجاً ونضجاً. كان بيتنا ملتقى للفنانين ونقطة للتجمع والحوار.

في تلك المدة بدأت استخدم الكولاج وحرق الأبواب، وكانت تجربة جديدة في تلك المدة في الفنّ العراقي. الحرب كانت أحد العوامل الرئيسة التي دفعتني للبحث عن طرق غير تقليدية. فقبل ذلك التاريخ كنت أميل إلى رسم المدن القديمة والأزقة والمشاهد الطبيعية. الحرب العراقية هي أطول صراع عسكري في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، وكان من الصعب التعبير عن أهوال تلك الحرب بأسلوب تقليدي.

صحيح أن الحياة في بغداد كانت تبدو طبيعية ونظيفة وهادئة، لكن كانت تدور على الحدود الإيرانية العراقية حرب طاحنة لا مبرر لها. مثل أي عراقي في تلك المدة عشت الحرب كتجربة قاسية وشهدت أحداثها وويلاتها.

تكمن أهمية الباب بالنسبة إلى تجربتي الفنية في الرمز الذي يمثله الباب في كثير من الثقافات، ولان هذا العمل فيه بعد شخصي مرتبط بأيام

الحرب. ففي أحد الأيام وبينما كنت ارسم في البيت القديم اهتز البيت فجأة، وسمعت صوت انفجار هائل، فتركت البيت مذعوراً اركض مع حشد من النساء في الأزقة الضيقة، وكانت النساء يصرخن ويلطمن، وتوقفنا في محلة شعبية سقطت عليها قذيفة إيرانية، فحرقت المنازل وقتلت وجرحت بعض السكان. كنت أقف مع أهل المحلة وهم يصرخون ويشاهدون النيران وسحب الدخان تتصاعد من المنازل القديمة التي تحترق أمام أنظارهم. لفت انتباهي باب محروق ينبعث منه اللهب والدخان. لم أستطع اخذ الباب بسبب جسامة الحدث. غادرت مكان الحادث حزيناً إلى أبو نؤاس حيث كنت أتوقع لقاء بعض الفنانين في أحد النوادي التي كنا نلتقي بها، وكان من بينهم الفنان الراحل إسماعيل فتاح.

بعد منتصف الليل غادرت النادي، وتوجهت مباشرة إلى مكان الحادث، ووصلت إلى المكان وكان موحشاً وخالياً من الناس باستثناء الباب الذي ما زال يحترق بصمت. انتابني شعور بالألم والرغبة في مغادرة مكان الحادث، وذهبت إلى الباب وحملته إلى البيت. عندما وصلت قمت بإطفاء المصابيح الكهربائية، وبدأت ارسم في الظلام، ولم أكن أرى شيئاً، ولكني كنت أحسن بحرارة الباب وخشونة سطحه المتفحم. شعرت بالإعياء، فذهبت إلى السرير لأنام.

استيقظت في الصباح الباكر، ونظرت إلى الباب من الطابق الأعلى وأعجبني كثيراً، فهو كان يختلف عن أعمالي السابقة، وشعرت أن هذا العمل سيدفعني نحو تجربة جديدة. بالقرب من الباب كانت هناك قذيفة قديمة كنت قد جلبتها من قصر شيرين وملابس عسكرية عثرت عليها في جبهة القتال. قمت بتركيب القذيفة على الباب بإحكام. هذا العمل لم يكن

رسماً ولا نحتاً، ولكنه تركيب، لقد تزامن اكتمال هذا العمل مع مهرجان بغداد العالمي للفنون عام 1986 الذي أقيم في مركز الفنون. لقد شاركت بعدد من الأعمال التي تتخذ من الحرب موضوعاً لها ومن ضمنها الباب. واثار هذا العمل أي الباب إعجاب الفنان الراحل الكبير محمد مهر الدين، إذ قال: إن هذا العمل يتميز بقوة التعبير وتقنية غير تقليدية وكان يعتقد أنه من عمل فنان أجنبي ولكني أخبرته بعد أن اكمل حديثه: إن هذا الباب هو عملي وعملته تعبيراً عن الحادث الأليم الذي وقع في الحي الذي اسكن فيه في قلب بغداد.

بعد انتهاء مهرجان بغداد العالمي جلبت الباب من مركز صدام وتركته في البيت القديم في «عگد النصارى». وفي أحد الأيام اجتمعنا مصادفة في البيت، وكان معظمنا جنوداً. ونظر سهام كوركيس إلى الباب، وقال: محمد، ماذا وضعت على الباب، فقلت له: قذيفة مفجورة وجدتها في قصر شيرين. لكنه دهش، وقال: إن القذيفة ليست باطلة المفعول واعتقدت للوهلة الأولى أنه يمزح معي. قلت: له كيف عرفت؟ أجابني: إنه يتدرب الآن في أحد المعسكرات على إبطال مفعول القنابل والمتفجرات غير المنفلقة، وطلب مني ومن الجميع أن نبتعد عن الباب ونختبئ حتى يتمكن من تفجير العبوة. اقترب سهام من الباب وهو يحمل بعض الأدوات وقام بتفجير القذيفة وسمعنا صوت انفجار، وكان المشهد مثيراً، وكنا نصرخ ونضحك.

بدا المشهد وكأنه نوع من الفنطازيا. وتخيلت برعب هذا الباب في مركز الفنون يحمل قذيفة خطيرة قد تنفجر في أي لحظة.

في عام 1989 غادرت العراق إلى إسبانيا، ولم أعد، وكان واحداً من أصعب القرارات التي اتخذتها في حياتي. وغادر الباب بغداد في العام

نفسه إلى باريس ضمن معرض للفنان العراقي المعاصر الذي أقيم في معهد العالم العربي في باريس. لا اعرف أي شيء عن هذا العمل الذي أعدّه أجمل أعمالي في تلك الحقبة. كان هذا الباب حافزاً للاشتراك في مهرجان بغداد العالمي الثاني عام 1988، إذ حصلت على جائزة عالمية إلى جانب محمد مهر الدين وعلاء بشير.

كان تأثير الحرب والرغبة في التجديد والبحث عن أفكار جديدة يدفعني لاستخدام الحرق والكولاج بتركيز في تلك الحقبة التي كان فيها الفنّ العراقي المعاصر في اوج ازدهاره، وكانت بغداد مركزاً ثقافياً متميزاً. إنني اشعر بفخر، لأنني كنت جزءاً من تجربة عراقية متميزة واجهت وما تزال تواجه تحديات كثيرة.

منذ مغادرتي الوطن في 1989 زرت بلداناً عديدة، وعشت في بلدان أخرى منها اليابان التي واصلت فيها مسيرتي الفنية. ففي مطلع التسعينيات من القرن الماضي وصلت إلى اليابان وتفاعلت مع الثقافة اليابانية العريقة وواصلت العمل على الأبواب اليابانية واستخدام الورق الياباني ومواد محلية، وبدأ تأثير هذه الثقافة يظهر على بعض أعمالي.

غادرت اليابان إلى الولايات المتحدة لنيل شهادة الدكتوراه في جامعة ولاية أوهايو، وبعد التخرج عشت في عدد من الولايات منها كاليفورنيا بين 2004 ـ 2010 التي كنت أجد في أحد المراكز الكبيرة للمهملات أبواباً تشبه الأبواب العراقية من حيث التصميم. في تلك المدة بدأت أحرق الأبواب أمام الجمهور على ساحل المحيط الهادي كأداء حي في الهواء الطلق. كانت تجربة مثيرة أمام الجمهور الأميركي الذي كان يتمتع بمشاهدة فنان يحرق الأبواب قرب الساحل.

وجد النقاد والمهتمون بتجربتي في حرق الباب نوعاً من الاحتجاج والاغتراب. بدون شك أن استخدام الحرق أمام الجمهور بنحو مباشر عمل ليس بسيطاً، ولكن هذا النوع من الفنّ فيه تحدٍ وإثارة ونتائج عرضية غير متوقعة.

في تجربتي الأخيرة في مدينة ميونخ الصيف الماضي حرقت أيضاً مجموعة من الأبواب في مكان كان ثكنة عسكرية في الحرب العالمية الثانية. وعمل من هذا النوع مثير للشجون في ألمانيا البلد الذي مزقته الحرب. عندما اشترت سيدة ألمانية عملاً يمثل حرقاً على خشب يعبر عن مأساة حلب. سألتها: ماذا يعجبك بعمل من هذا النوع؟ أجابت بأن هذا العمل يتحدث معي. والسؤال لماذا احرق الأبواب وقطع الأثاث؟ أجيب ولماذا يرسم الفنانون بالزيت أو الاكريلك؟ لقد طرأ تحول جوهري في الفهم الجمالي للأشياء، وأصبحت الأشياء المهملة وحطام السيارات وغيرها من المواد تثير اهتمام الفنانين، وبدأت تحل محل المواد التقليدية في أعمالهم. يعرف العمل الفني بأنه فكرة في المقام الأول وبعض هذه المواد التي يرميها الناس في حاويات القمامة قد تتحول إلى أعمال مهمة كما هي الحال في عمل الفنان مارسيل دوشامب الذي أطلق عليه «نافورة» عام 1937.

منذ 2010 وأنا أقيم في الإمارات العربية المتحدة. وأمضي وقتاً كبيراً في المناطق الصناعية في المدن الرئيسة مثل المصفح في أبو ظبي والشارقة ومدينة العين بحثاً عن خامات ومواد غير تقليدية. على سبيل المثال لا الحصر، في عام 2014 شاهدت في صحراء ليوا الساحرة ورائعة الجمال التي تمثل امتداداً لصحراء الربع الخالي في أراضي دولة الإمارات

العربية المتحدة سيارة محطمة لونها احمر جميل مدفونة تحت الرمال. وعندما أزحت الرمال تخيلت ذلك الحطام كحصان احمر. نقلت الحطام بمساعدة العمال إلى الورشة التي جمعت فنانين من بلدان عديدة كانوا يعملون هناك.

قد تبدو فكرة هذا العمل بسيطة. لكن العمل أثار إعجاب مئات الزوار في مهرجان الفروسية والصيد حيث كان الحصان الأحمر معروضاً هناك.

أنا مستمر في تجاربي وتدور في ذهني أفكار كثيرة تدفعني للبحث في الأماكن الصناعية في الشارقة وأبو ظبي والعين وفي مدن العالم العديدة التي أزورها عن مواد أفكار وخامات ومواد غير تقليدية.

استمراري في البحث والتجريب سيفضي إلى شيء قد يصعب التكهن به. لكن اترك النتائج والتوقعات جانباً وأركز على مهمتي كفنان يحاول التواصل والتفاعل مع الجمهور عن طريق الفنّ كوسيلة اتصال مهمة.

دليل المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

1 ـ أدوارد لوسي سميث، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية**، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.

2 ـ أسا بريغز، **التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى الأنترنت**، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، 2005.

3 ـ أم الزين بنشيخة المسكيني. الفنّ **يخرج عن طوره**، بيروت: جداول للنشر والتوزيع، 2011.

4 ـ باسم علي خريسان، **ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي**، ط1، دار الفكر، دمشق، 2006.

5 ـ بلاسم محمد، محنة الرسم في عصر ما بعد الحداثة، في كتاب **دراسات في الفنّ والجمال**، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ص281.

6 ـ بلاسم محمد، اللوحة التشكيلية وصدمة التاريخ، مجلة بحوث غرب آسيا، 2014.

7 ـ بلاسم محمد، الفنّ **والعولمة: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية**، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 2012.

8 ـ بلاسم محمد، محنة الرسم http://balasim.ne

9 ـ الجابري، علي حسين، العولمة وادارة الحدث بين الفلسفة الكايوسية والتطبيق الادهوقراطي، مجلة دراسات فلسفية، عدد 20، تشرين أول ـ كانون أول، 2007، ص155.

10 ـ جان بودريار، **المصطنع والاصطناع**،المنظمة العربية للترجمة، ت جوزيف عبد الله، بيروت 2008.

11 ـ جميل حمداوي، النظرية النقدية ومدرسة فرانكفورت، 4/ 3/ 2012. http://www.alukah.net/publications

12 ـ جونثان كولر. 2000. نظرية القمامة وفرضيات القيمة. الثقافة الأجنبية.

13 ـ جي. أي. مولر، وفرانك ايلغر: **مئة عام من الرسم الحديث**، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988، ص163.

14 ـ ديفيد انغلز، وآخرون، **سوسيولوجيا الفنّ طرق للرؤيا**، ت: ليلى الموسوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2007.

15 ـ ديفد هارفي، **حالة ما بعد الحداثة**، المنظمة العربية للترجمة، ت: محمد شيا، بيروت، 2005.

16 ـ رامي أبادير، البحث عن الصوت الجديد: العمل الجاد وإعادة تعريف الأصالة مجلة العازف، 27 تشرين الثاني 2017. https://ma3azef.com

17 ـ رمضان بسطاويس، فالتر بنيامين واثر التكنولوجيا وعلوم الاتصال على الفنّ، مجلة العربي، أبريل، 1994. http://www.3rbi.info/ Article

18 ـ روجيه غارودي، **الولايات المتحدة طليعة الانحطاط**، ت: مروان حموي، دار الكتاب للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1998.

19 ـ جون سكانلان. **النفايات: مدخل إلى الشك والخطأ والعبث**. مكتبة الفكر، ابو ظبي، 2018.

20 ـ شوقي نجم، مستقبل الثقافة في العالم زمن ضياع الهالة 27/ 7/ 2007 http://www.qenshrin.com

21 ـ ضياء يوسف، عادل عابدين النافذة تفتح على المبدأ، موقع كلوروفيل، www.sedrh.com

22 ـ لؤي حمزة عباس، **كتاب المراحيض**، البصرة، دار المعقدين، 2018.

23 ـ عبد الرسول جبار، البعد الثقافي لعصر الاستنساخ الآلي في فنّ الرسم المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2018.

24 ـ علي ناصر كنانة، **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي: عناصر الاستمالة والتضليل**، منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت، 2009.

25 ـ عمر مهيبل، **من النسق إلى الذات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، 143.

26 ـ س. فنكشتين، **الواقعية في الفن**، القاهرة، 1971.

27 ـ فؤاد الكنجي، التذوق وجماليات الفنّ التشكيلي، الحوار المتمدن، العدد 4648، 30/ 11/ 2014.

28 ـ قيس الزبيدي، استنساخ الوسائط الآلية، جريدة الإمارات اليوم، 11 مارس 2011.

29 ـ كورنالي. كورنالي. مجلة فنون عربية، 1982.

30 ـ مارك جيمينيز، ما الجمالية، المنظمة العربية للترجمة، ت: شربل داغر، بيروت، 2009.

31ـ محسن عطية، **التفسير الدلالي للفنّ**.

32ـ محمد سبيلا. **الحداثة وما بعد الحداثة**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2006.

33 ـ محمد غازي الأخرس. **المكَاريد ودفاتر خردة فروش حكايا من سرداب المجتمع العراقي**، بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع 2018.

34 ـ محمود أمهز: **الحركات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1996.

35 ـ ناتالي انك. **سوسولوجيا الفنّ**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2010.

36 ـ ندى عايد، المرجعيات الإعلاماتية في الرسم المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2013.

المصادر والمراجع الأجنبية

- Keskpaik, R. 2001. «Towards a semiotic definition of trash.». Σημειωτκή – Sign Systems Studies 29.
- Victor Vasarely, art museum in France, after 1976. www.opednews.com
- Gotham’s Greatest Graffiti, 2011. www.nydailynews.com.
- Train Art, graffiti – sites – train – wall – street – subway – photos, 2009. weburbanist.com
- HA Schult, Trash people, life – size statues made of garbage, Gorleben, 2004. birminghamfreepress.com.

- job – koelewijn, sanctuary, Sanctuary, a life – size gas station structured totally out of the covers of books.2007. reallygoodmagazine.com.
- The parking garage for the Kansas City Public Library. blog.seattlepi.com.
- https://www.vam.ac.uk
- Why it's time to talk seriously about digital reproductions, https://www.apollo – magazine.com

معجم الاتجاهات الفنية

1 ـ التشاكل: isotopie

تداخل اشكال بطريقة ما لإنتاج شكل آخر يقوم على المخالفة في الهيئة والدلالة مع مرجعيات كل شكل على حدة.

2 ـ المظهر الخداع (سيمولاكرا): Simulacra

في ثقافة ما بعد الحداثة الخاصة بالصورة، أصبح الأسلوب والمظهر الخارجي شكلاً متزايد الأهمية في تحديد الذات وعرضها في الحياة اليومية. ويشكل الاعلام أحد أركانها الذي يحدد للناس كيف لهم أن يظهروا، وكيف عليهم أن يسلكوا.وفي الفن يعني صورة تشكيلية أو فوتوغرافية أو رقمية ـ إشارية «شبيهة بالفوتوغرافيات» تنشأ بشكل أساسي عن مصادر ثلاث، أولهما: ما توّلد عن المعطيات الحسيّة، أي «الإدراك الحسّي المباشر» على نحو يُظهر صور محاكاتيه «نسخة شبيهة» بالأصل وهو مظهر (واقعي ـ أيقوني) له مكون يرتبط بالحياة الواقعية. وثانيهما: ما تمّ توّلده عما يرد أو يتحلل إلى فئات أو مجموعات من الأفكار التي يتوّلد عنها «صورة ذهنية أو متخيّلة شبه حسيّة أو شبه إدراكية»، أما ثالثهما: فهي مظهر أو صورة السيمولاكر ـ Simulacrum أي الصور غير ذات الأصل المحدد وجميعها مظاهر إيهاميه مخادعة/ زائفة.

3 ـ المعاصرة: Contemporary

الفترة التي تمثل بداية القرن العشرين وهناك مصطلح ظهر في الخطابات النقدية الأدبية يطلق عليه «ما بعد الحداثة»، يمثل النتاج الإبداعي لما بعد الحرب العالمية الثانية إما في الفنّ التشكيلي فتمثل الحداثة طلائع الفنّ الانطباعي منذ أواسط القرن التاسع عشر، إما المعاصرة فهي ما قدمته فنون القرن العشرين وقد شاع مصطلح «ما بعد الحداثة» في الأدب وانتقل إلى النقد التشكيلي وفنون ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو التغير والتطور في الأساليب الفنية والفردية والجماعية القائمة على الغرابة.

4 ـ الأسلوب: Style

طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بوساطة التركيبات، والأسلوب هو استخدام الفنان لأدوات تعبيرية من اجل غايات جمالية.

5 ـ الفن الاثيري، الافتراضي: Ethereal Virtual

وصف لمفردات العالم وأحداثه، من الصور والرسائل والأرقام والنصوص وغيرها من السلع الالكترونية ذات الطبيعة الضوئية السيالة التي تنقل وتبث بسرعة الضوء في الفضاء.

6 ـ التواصل: Communication

إقامة علاقات تبادلية قائمة على الحوار وتقبل الاختلاف بين المرسل والرسالة والمستقبل، تعمل على إثارة تساؤلات متتالية تولد إثناء العملية التواصلية، وتسهم في تعزيز الخطاب الثقافي بغية تحقيق أهداف لها وظائف معرفية مختلفة. أما التواصل الرقمي فهو التفاعل وتبادل المعلومات بين

المتصفحين باشتراط وجود الشبكة الرقمية، لإيجاد مجتمع افتراضي مشترك يعتمد تقبل الآخر وتجاوز الذات.

كما ان للفن وظيفة تواصلية مهمة تخترق عالم التلقي باعتماد التقنيات المختلفة، لاستثارة نوازع ردود الأفعال المختلفة من خلال الصورة. تسهم في إيجاد قاعدة حوارية تنبثق معاييرها حال بدء التواصل ومع انتشار التكنولوجيا الرقمية أوجدت الثقافة لغة جديدة تتمثل بثقافة الصورة التي تهتم بتوظيف تكنولوجيا المعلومات لتنميط الوعي الكوني.

7 ـ الرسم: Painting

كل فعل تركيبي ينجز عملاً فنياً ويحوي شكلاً مادياً أو تخيلياً. يتم تفسيره اعتماداً على نظام العلاقات بين العناصر داخل سياق معين، وعلى النهج التداولي بغض النظر عن معناه المعجمي والتاريخي والدلالي. ويتغير معناه مع تغير الاليات والوسائط المعتمدة في انجاز العمل.

8 ـ السياق: Context

المحيط العام الذي تنتظم داخله العناصر الفنية. وهو بيئة تواصلية يتم من خلاله إكمال تفسير ما لا يرى في العمل ويحقق الإدراك للمعنى من خلال فهم العمل ككل. وعليه يشترط فهم العمل الفني في إطار سياقه الكلي وعلى المتلقي أن يقوم بتحليل بنية العمل الفني وفهم السياق المحيط به من خلال البحث في علاقات وتتابع العناصر مع بعضها، للوصول إلى المعنى النهائي. وتبدأ عملية الفهم من التساؤلات والاستنتاجات التي تظهر أثناء عملية التواصل. ويمكن أن يحوي العمل الفني على مجموع من السياقات المتباينة كالسياق المكاني والزماني والموضوعي والتجميعي والتقني والرقمي والأثيري.

9 ـ الصناعة الثقافية: Culture industry

منظومة من الأفكار المُحركة والمعايير التي تسهم في إنتاج سلعاً ثقافية تخدم المؤسسات المهيمنة. يتم الترويج عنها وتصدير لغتها عن طريق الوسائل الإعلامية. لتنميط الرأي العام وإعادة صياغة الواقع عن طريق التأثير التدريجي على اللاوعي الجمعي وإعادة انتاجه.

10 ـ العولمة: Globalization

ثقافة كونية بلا مركز، تسهم في ترابط وانفتاح الثقافات المحلية وتفاعلها على مستوى العالم وتحويل الأحداث الخاصة إلى ظواهر عالمية تخترق جغرافيا المجتمعات بتوظيف تكنولوجيا الإلام والاتصال. أما العولمة الفنية فهي إضفاء الطابع العالمي على الفن ليصبح متداولاً على مستوى العالم، بتشكيل أنساق مغايرة تحقق الانتشار والتلاقح وفق معايير تحاكي معايير الاقتصاد وتكنولوجيا الأنظمة الرقمية.

11 ـ الكوني: Cosmic

سمة لرؤى شاملة، وفضاء لعالم بلا مركز. يجتاز الأبعاد الزمانية والمكانية ويتجاوز حدود التباين الثقافي والعقائد والانتماءات الإقليمية، هذه الكونية تحققت بفضل تكنولوجيا الثورة الرقمية والمعلوماتية.

12 ـ المثاقفة: Acculturation

مجموعة المفاهيم والأفكار المستخلصة من الاندماج والتبادل بين الثقافات المختلفة بفعل هيمنت تكنولوجيا الاتصال، تؤدي إلى التأثير والتأثر في إحدى تلك الثقافات أو جميعها. بالإضافة الى محو وإحلال بعض الممارسات الثقافية المغايرة. وبفعل المثاقفة

أوجد الفنانين أساليب جديدة مسقاة من التلاقح بين الثقافات المتباينة.

13 ـ المجال السايبري: Cyberspace

مصطلح يطلق على الفضاء التفاعلي الذي أوجدته التكنولوجيا الرقمية. والذي يقوم بتوظيف منظومة الشبكة العنكبوتية والاتصالات السلكية واللاسلكية وبرمجيات الحاسوب لتكوين فضاء عالمي ممتد عبر القارات. وتخزين وتعديل وتبادل البيانات عبر الشبكات وبناها التحتية. وقد أتاح ذلك الفضاء إيجاد علاقة ترابطية في مجال الفنون الرقمية لإيجاد أنساق جديدة مستنبطة من الوسائط الالكترونية. حيث تتكون فيه الأشكال بالكامل من معالجة البيانات والمعلومات.

14 ـ الواقع الافتراضي: Virtual reality

وصف للواقع غير مادي واللامحدود الناتج عن الثورة الرقمية، ويمكن فيه تحويل الخيال إلى واقع رقمي معاش من قبل التلقي. عن طريق خلق بيئات وهمية تفاعلية تنتقل وتتحول وتعيد رسم العلاقات الإنسانية. تُعرض على الشاشة أو يتم العيش فيها آنياً من خلال استخدام تقنيات فائقة ومعقدة وأجهزة استشعار خاصة بصرية ولمسية وسمعية.

15 ـ الوسائط المتعددة: Multimedia

النصوص والرسومات المتحركة والأصوات وبرامج الفيديو وتوظيفها ضمن بيئة حاضنة لاستخدامها في تطبيقات الحاسوب التفاعلية ويتم عرضها بالصوت والصورة. وبالتالي تسهم في توفير إمكانات جديدة لانفتاح مخيلة الفنان في إبداع أعمال فنية منبثقة من تلك الوسائط.

16 ـ الغَشية: transe

بأنها تلك التي تنتاب الشعراء والفنانين والروائيين والكتّاب بشكل عام، بل حتى القرّاء؛ فهي حال غريبة تتسبب بالإبداع حالٌ شبيهة بالإلهام. حال الغَشية (أو الغيبة) وهي شبيهة بفقدان الوعي المؤقت. ويترافق حدوثها مع التنويم الإيحائي، وحالات التأمل، والتواصل الروحي. ففي ميدان التصوّف تأتي بمعنى (شطحة صوفية). فالغَشية تعني انقطاع الفنان والأديب عن الواقع ليأتيَ بما لا يستطيعُهُ في واقعُهُ.[1]

17 ـ الكلاسيكية: Classicism

اتجهت المدرسة الكلاسيكية إلى الأخذ بالقوانين اليونانية الصارمة، التي يجب أن يلتزم بها كل الفنانين، وهي القيم الذهبية التي نادى بها أفلاطون. كانت هذه القيم تشمل التناسق والتوازن والجمال والاعتدال والبعد عن التعبير عن العواطف العنيفة الجامحة. تفترض المدرسة الكلاسيكية أن هناك «مثل أعلى» للجمال والفن يجب أن يتبعه الفنان. ازدهرت هذه المدرسة في أوربا من منتصف القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع. ومن رسامي هذه المدرسة أيضاً: جورج دي لا تور، لوريس لونان، كلود لوران.

18 ـ الأنطباعية: Impressionism

نشأت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر وتعتبر آخر مرحلة من مراحل الفن كتقليد مباشر للطبيعة يستخدمون الألوان الأكاديمية التي كانت تستخدم في مراسم الفنانين بشكل تقليدي متعارف عليه خرج

(1) إدغار موران «**عن الجمال**» ترجمة محمد الذبحاوي، اصدار جامعة الكوفة ص13.

الفنانون إلى الطبيعة وأرادوا إن يسجلوا تأثير الضوء عند سقوطه على الأجسام الأساسية والبعض أدمجها والبعض الآخر خاض في استخدام الألوان في أسلوب تحليلي واعتمد على العين في أن ترى اللون في النهاية مندمجاً كانت ثورة الانطباعيين هي بداية الثورة ضد الاعتقاد السائد بوجود حقيقة موضوعية عن الطبيعة ويمكن رؤية هذه الثورة في أعمال فان جوخ وجوجان وسيزان فقد وضع هؤلاء بعض الأسس التي تعتبر بذوراً للفن الذي أخذ اتجاهه بعد ذلك وقد وضع هؤلاء الفنانون حياتهم بتأكيد المظهر الخارجي بصورة اعتمدت على السرعة الزمنية وقد أوصلنا هؤلاء الفنانون الثلاثة إلى محاولة محددة لخلق نوع حديث من التصوير له طابع حر وقد كانوا هم بوادر الحركة الوحشية نتيجة إقامة معارضهم 1904م في صالون الخريف بباريس.

19 ـ السريالية: Surrealism

السريالية حسب منظرها أندريه بريتون هي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما رسماً أو كتابة أو بأي طريقة أخرى، فالأمر يتعلق بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل وخارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي وقد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية التي تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم والإرتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي. وقد لقيت السريالية رواجاً كبيراً بلغ ذروته بين عامي 1924 ـ 1929 وكان آخر معارضهم في باريس عام 1947. ومن أهم أقطابها الفنان الاسباني سلفادور.

20 ـ الدادائية: Dada

بعد الحرب العالمية الأولى 1914 ـ 1918 خرج جيل الشباب آنذاك وهو ناقم على التقاليد والأعراف والأخلاقيات العامة فضلاً على تدهور الأوضاع الاقتصادية والمعيشية آنذاك وكرد فعل على فقدان الثقة بالثقافة والفنون بعد الحرب فبادرت مجموعة من الشباب الألمان إلى بلورة أفكار حركة سميت بالدادائية وهي حركة فنية وفلسفية في جوهرها تعارض الحروب، كانت بدايتها في العقد الثاني من القرن العشرين كنتيجة طبيعية لما شهده العالم من مآسي خلال الحرب العالمية الأولى، بداية هذه الحركة الفنية كانت في مدينة زوريخ وبالتحديد في مقهى باسم «كابريه فولتير» والذي تأسس لأغراض فنية وسياسية في آن واحد على يد مجموعة من الفنانين والشعراء، ومن زوريخ انتقلت مفاهيم الحركة الى برلين وكولون في المانيا، وباريس وبوخارست في أوربا في بداية العقد الثالث من القرن العشرين ثم الى نيويورك.

21 ـ الفن التجريدي: Abstract art

وهو تجريد كل ما هو محيط بنا عن واقعه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال. وكل الفنانين الذين عالجوا الانطباعية والتعبيرية والرمزية نراهم غالباً ما ينهوا بأعمال فنية تجريدية، وحالة المدرسة التجريدية متقدمة بالفن في وقتنا الحالي مقولة لـ بول غوغان: الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل أمامها وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناجم عن ذلك. أهم الفنانين: خوان ميرو ـ كاندنسكي ـ بيت موندريان.

22 ـ باربيزون: Barbizon

تتألف هذه المدرسة من مجموعة رسامين عاشوا في أواسط القرن التاسع عشر تحت تأثير تيودور روسو منذ عام 1830م تخلى هولاء عن الرسم في المحترف ليعملوا في الهواء الطلق. تميزت أعمالهم بحس طبيعي عميق هيأ الطريق لظهور الانطباعية تجدر الإشارة إلى أن مدرسة باربيزون ليست سوى تجمع لعدد من الأصدقاء دون مفهوم موحد أو نظرية مشتركة.

23 ـ التكعيبية: Cubism

الأتجاه الفني الذي أتخذ من الأشكال الهندسية أساساً لبناء العمل الفني إذا قامت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أصولا للأجسام. اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساساً لكل شكل كما ذكرنا فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الأشكال فيها إما أسطوانية أو كرويه، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعاً لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة، لقد كان سيزان المهد الأول للاتجاه التكعيبي، ولكن الدعامة الرئيسية هو الفنان (بابلو بيكاسو) لاستمراره في تبينها وتطويرها مدة طويلة من الزمن.

كان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلاً فنياً ويعد بابلو بيكاسو و جورج براك أشهر فناني هذه المدرسة.

24 ـ الواقعية: Realism

المدرسة التي تنقل كل ما في الواقع والطبيعة إلى عمل فني طبق الأصل، فهي مجمل رصد لحالات تسجيلية كما افتضاه الواقع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والدينية في ذلك العصر. كما ترصد عين الكاميرا الفوتوغرافية اليوم واقع معين ما يخص المجتمع. وقد تدخلت عواطف وأحاسيس الفنان في رصد هذه الأعمال فكانت هناك الواقعية الرمزية والواقعية التعبيرية.

إن الدور الأهم الذي يميز تلك المرحلة، توثيقها لمجمل الشخصيات التي كان لها وزنها الاجتماعي والسياسي والديني في تلك الفترة.

لذا نلاحظ كثير من أعمال الكلاسيكيين التي تهتم بالطبيعة والبورت ريه ورسم المزهريات والطبيعة الصامتة.

25 ـ المستقبلية: Futurism

حركة فنية تأسست في إيطاليا في بداية القرن العشرين، وكانت تشكل ظاهرة فيها، وإن كان هناك حركات موازية في روسيا وانكلترا وغيرهما. كان الكاتب الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي مؤسسها والشخصية الأكثر نفوذاً فيها. والمستقبلية كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة والانفصال عن الماضي. وينشط المستقبليون في جميع فروع الوسط الفني، بما في ذلك الرسم والنحت، والخزف، والتصميم الجرافيكي، التصميم الصناعي، التصميم الداخلي، والمسرح، والأزياء، والمنسوجات، والأدب والموسيقى والهندسة المعمارية وحتى فن الطهي. وهي بشكل عام

ذات سمات تبتعد عن كل ما هو قديم وتقليدي وهادئ. واعتبر هذا الفن من مبتدعيه فناً للمستقبل، ولذا رفضت فلسفة هذا الفن كل الفنون السابقة قاطبة، واعتبرتها فنونا فاشلة ومزيفة، ودعت إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أي فن آخر سبقه.

26 ـ الوحشية: Fauvism

اتجاه فني قام على التقاليد التي سبقته، واهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتألف دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون، ثم اعتمدت هذه المدرسة أسلوب التبسيط في التشكيل، فكانت أشبه بالرسم البدائي إلى حد ما، فقد اعتبرت المدرسة الوحشية أن ما يزيد من تفاصيل عند رسم الأشكال إنما هو ضار للعمل الفني، فقد صورت في أعمالهم صور الطبيعة إلى أشكال بسيطة، فكانت لصورهم صلة وثيقة من حيث التجريد أو التبسيط في الفن الإسلامي، خاصة أن رائد هذه المدرسة الفنان هنري ماتيس الذي استخدم عناصر زخرفية إسلامية في لوحاته مثل الأرابيسك أي الزخرفة النباتية الإسلامية.

27 ـ التعبيرية التجريدية: Abstract Expressionism

اتصف هذا الاتجاه باللاموضوعية بشكل عام فهي تجريد يتخطى (الموضوع) الى (اللاشكل) تمثل التقنية إحداهم اعتمدته على حساب الموضوع حيث يرفض الفنان أن تكون اللوحة انعكاساً أو تكراراً للواقع تكون اللوحة فيها عبارة عن وسيلة استعراضية لقدرات الفنان التقني

استخدام وسائل جديدة كالتنقيط Dripping ورش للأصباغ بشكل عفوي ثم الرسم على مختلف الخامات.

28 ـ الفن الشعبي: pop Art

حركة رسم شعبية، محتواها عبارة عن رسومات تجارية غير فنية، ومألوفة إلى حد كبير ومستمدة من الحياة اليومية أساساً لتكون موضوعات لرسومات فنانيها والتي تمتاز بكونها ذات محتوى تهكمي أو هزلي، ذي أساليب وطرائق عدة، فلم يتبع الرسامون طريقة واحدة في الرسم، فبعضهم افتتن بالأنماط البارزة والبسيطة في الرسم التجاري، وبعضهم استخدم فن الدعاية والإعلان أساساً لرسومهم ذات التصميمات المعقدة التي يغلب عليها الصيغة الفكاهية. وأنتج العديد من فناني الشعبي تكوينات ثلاثية الأبعاد تشبه الأجسام العادية وتتخذ منها أداة للفكاهة.

29 ـ الفن المفاهيمي: Conceptual art

الفن الذهني أو الفن التصوري (فن الفكرة): هو من الفنون الأكثر معاصرة ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. إلا أنه خليط من الفن التقليدي ومن فن اللافن، إذ يعد الشكل الأكثر (تطرفاً) لفن القرن العشرين، فن أمريكي ظهر بصورة موازية مع موجات ثورات الشباب والحركات الطلابية، والروك والثقافة المضادة وهو الفن الذي يدعو إلى الثورة ضد (عالم الفن) وضد العالم بشكل عام من دون أن يمس جوهر الفن بذاته في رؤية جديدة للواقع، وربط الفن بالحياة، ومحاولة الفنان التحرر من قيود المادة والوسائل التقليدية كافة.

30 ـ الفن البصري: Optical art illusion

فن الخداع البصري من الفنون التي تمثل الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في بداية الخمسينيات من القرن العشرين وقد تمثل فناني هذا الاتجاه علم الحركة kinematics وعلم البصريات ونتائج نظرية الجشتالت مما أدى إلى انعكاس مفاهيم هذا الاتجاه على الكثير من مجالات الفنون فإن هؤلاء الفنانين البصريين optical artists استخدموا أنواعا مختلفة من الظواهر المرئية التي تحدث بصورة مستمرة في مدركاتنا اليومية غير أنها عاده تغفل أو تهمل ولا تدرك وتظهر براعتهم فى جعل هذه الظواهر المهملة واضحه أمامنا بشكل ساطع فيما قدموه من لوحات مرسومه وأعمال فنيه متحركة بحيث يوحى الشكل العام بالحركة مع أنه ساكن لقد كان السعي الدؤوب لدى الفنانين لتفعيل المدرك الحسي لدى المشاهد عن طريق تحقيق أكبر قدرة ممكنة من حالات الدهشة والتأمل في التكوين التشكيلي.

31 ـ الفن الجرافيتي: Graffiti Art

لا يُعد هذا الفن «رسماً فقط ولا صورة بل هو فعل بصري تختلط فيه الكتابة مع الصورة المتحركة ويقترب كثيراً من فن السينما لكنه يتخطاها في وسائل العرض الأكثر انتشاراً في الساحات والحدائق والطرق والبيوت والكتب والجرائد وغيرها». واستمدت مقومات نجاحه من فن الإعلان واقتحام عالم التلقي في كل مكان في الشارع والملعب والحمّامّات العامة وفي أنفاق المترو وعلى شاحنات الحِمل (فن الشحن Freight Art).

32 ـ فن الجسد: Body art

في السبعينيات من القرن الماضي صار مصطلح فن الأداء معروفاً وأصبح «محبباً للجمهور والإعلام وارتبط بالفن المفاهيمي واستمد من فن الحدث والفن البيئي وفن الرقص آليات اشتغاله. ليتحول جسد الفنان إلى الموضوع والمحرك للعمل ويصبح الفعل والموضوع شيء واحد وتصبح معدات المشاعر أوتوماتيكياً هي نفسها معدات الفعل.

33 ـ فن الأداء: Performance art

ويقوم الفنان باستخدام الفنون المفعمة بالحيوية، والثقافة الشعبية، والرقص، والموسيقى، والمسرح، والفيديو، والشرائح والصور المجمعة بالحاسوب. ويمكن أن يؤدي هذا النوع من الفنون فرد واحد أو عدة أفراد، ويمكن أن يحدث في أي مكان، ويستمر بلا حدود زمنية. ويستخدم جسم الممثل بوصفه الوسيلة الفنية الأساسية. وربما يتناول في الأداء سيرة ذاتية، أو موضوع سياسي متطرف النزعة. وغالبًا ما يدمج هذا الفن بالأنشطة اليومية.

تطور فن الأداء عن حركات الفن التجريبي في أوائل القرن العشرين خاصة مذهب الدادئية والمستقبلية، وأعمال الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب. وفي الفترة بين أربعينيات القرن العشرين وستينيات القرن نفسه ارتبطت هذه الحركات بالحركات الأمريكية مثل التعبيرية، والفن الشعبي المعروف باسم البوب آرت، والفن الفكري.

34 ـ فن الوشم: Tattoo Art

شهد فن الوشم تصاعداً في الشعبية في أجزاء كثيرة من العالم، لا سيما في أميركا الشمالية والجنوبية واليابان وأوروبا. ودخل في أعمال الفنانين الجدد، وصار للكثير منهم التجربة التقنية والخبرة والتدريب الجيد على الفنون التشكيلية بالإضافة إلى التقدم في صناعة أصباغ الوشم والتحسين المستمر للمعدات المستخدمة في التوشيم، وقد أدى ذلك إلى تحسن نوعيته الشكلية والرمزية، وخلال خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرون، أصبح وجود الوشم واضحاً في الثقافة الشعبية، التي تدل على هوية الاشخاص.

35 ـ فن الأرض: Land art

فن مفهومي يقوم على النحت أو التشكيل في الطبيعة نفسها ويتخذ إما أشكال دوائر كبيرة أو جدران طويلة أو أشكال حلزونية تصف في معظم الحالات من الحجارة الطبيعية في وسط بيئي طبيعي وتبقى على صلة مباشرة بمحيطها. وهو استمرارا لاتجاه فن المنيمال في النحت غير أن هذا النوع من النحت هنا يقام مباشرة في الطبيعة، واستغلال مختلف مظاهرها.

36 ـ فن الشارع Street Art

أحد الفنون البيئية التي تسعى إلى تجميل البيئة والحفاظ عليها، من خلال تنفيذ الرسومات على الاسفلت أو الخرسانة أو الأرصفة بألوان الطباشير أو الباستيل الطباشيري أو ألوان الرش القابلة للإزالة.

37 ـ الفن التفاعلي: interactive art

فن يشير إلى احتمالية مشاركة المشاهد أو المستخدم في السيطرة على كمية أو نوع من المعلومات التي يتلقاها بتوظيف مجال الوسائط المتعددة وغالباً ما يكون سمة من سمات الواقع الافتراضي، والفن التركيبي وفن الإنترنت. ويمثل نهج للترفيه التفاعلي الذي يتيح للمتلقي اتخاذ القرارات التي تؤثر بشكل مباشر على اتجاه ونتائج التجربة المنفذة بواسطة الحاسوب. حيث تتم معالجة التفاعل بين المشاهد والعمل الفني في ذات الوقت. وفق النموذج الذي تم انجازه بواسطة نظام الحاسوب والوسائل المرافقة.

38 ـ الفن الافتراضي: Virtual art

الفن الذي يستخدم الواقع الافتراضي كوسيط في البيئة الرقمية، مستثمرا الفنون المختلفة، كفن الفيديو وفن الحاسوب وفن الانترنيت والفن التفاعلي وفن الوسائط المتعددة. للتأثير على المتلقي الرقمي الذي يتفاعل بين المادة المتخيلة والشكل اللحظوي. والذي يؤثر على تغير نظام أفكاره حال توالي الصور والأشكال المختلفة والتي تؤدي بدورها إلى التأثير على إحساس المتلقي الانفعالي والبصري داخل البيئة الغير واقعية وتحيطه بحالة من المواجهة الدائمة والمستمرة للمجهول.

معجم الاعلام

1 ـ ماكس إرنست: Max Ernst

رسام ونحات وشاعر من مواليد 2 أبريل 1891 وتوفي في 1 أبريل 1976. فنان غزير الإنتاج، ويعتبر واحداً من أبرز رواد الحركة الدادائية والحركة السريالية، ولد ارنست بالقرب من كولونيا، في الحرب العالمية الأولى وقد كانت لهذا الأمر آثاره المدمرة على مستقبله الفني. له أسلوب متميز عرف بالفروتاج وهو أسلوب الحك على جسم خشن يقوم فيه بوضع ورقة بيضاء على شيء ما ويظللها بالقلم الرصاص لتظهر له أشكال غامضة وغريبة.

2 ـ والتر بنديكس شنوفليز بنيامين: Walter Benjamin

فيلسوفا، عالم اجتماع، ناقدا أدبيا، مترجما وكاتب مقالة ماركسيا الماني. اعتبر لفترة أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت في النظرية النقدية. وخلال نصف القرن الأخير زاد احترام وتأثير أعماله بشكل ملحوظ، جاعلين بنيامين أحد أهم مفكري القرن العشرين في موضوعي الأدب والتجربة الجمالية الحديثة.

دمج في نقده العلم ـ اجتماعي والثقافي المادية التاريخية والمثالية الألمانية والأفكار، مقدما إسهاماً جديداً للفلسفة الماركسية الغربية

ونظرية، انتحر بنيامين في بورت بو على الحدود الإسبانية الفرنسية، بينما كان يحاول الهرب من النازيين.

3 ـ **جاكسون بولوك:** Jackson Pollock

رساماً أمريكياً وأحد رواد حركة التعبيرية التجريدية. أشهر لوحات الفنان كانت مرسومة بواسطة تنقيط ورش الأصباغ على لوح جنفاص كبير. ولد جاكسون بولوك في مدينة كودي بولاية وايومينغ الأمريكية، ثم انتقل إلى نيويورك في عام 1929.

4 ـ **بابلو بيكاسو:** Pablo Picasso

وُلد في اسبانبا في 25 تشرين الأول/ أكتوبر عام 1881، وقد أصبح واحدًا من أعظم الفنانين وأكثرهم تأثيرًا في القرن العشرين، أسس المدرسة التكعيبية مع جورج براك، كان بيكاسو رسامًا ونحاتًا ومصممًا مسرحيًّا واعتُبر وصوليًا في عمله.توفي بيكاسو في 8 نيسان/ أبريل 1973 في موجينيز، فرنسا بعد حياةٍ مهنية طويلة مليئة بالإبداع، ولكنه بقي من خلال الكم الهائل من أعماله والأسطورة التي تحيا على تكريم الإسباني المثير للجدل، صاحب النظرة القاتمة الذي كان يؤمن بأن العمل سيبقيه حيًا.لما يقارب الثمانين عامًا من عمره البالغ 91 عامًا، كرس بيكاسو نفسه لإنتاج أعمالٍ فنية ساهمت بشكلٍ كبير في تطور الفن الحديث في القرن العشرين.

5 ـ **مارسيل دوشامب:** Marcel Duchamp

فنان فرنسي 1887 ـ 1968، عادةً ما ترتبط أعماله بحركتي الدادا والسريالية. ويعتبره البعض أحد أهم فناني القرن العشرين، وقد ساعدت أعمال دوشامب في ازدهار الفن الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى.

هاجر إلى الولايات المتحدة.. مبتكر طريقة جديدة تعتمد الأشياء الجاهزة ومن أعماله (الينبوع) وهي مبولة جاهزة وضع عليها توقيعه دون أي تعديل وعرضها على انها عمل فني.

6 ـ **أوتو ديكس**: Otto Dix

أستاذ جامعي ورسام ألماني، ولد في 2 ديسمبر 1891 في ألمانيا، وتوفي في 25 يوليو 1969 يعد فنان النزعة الحقيقية تأثر بالتعبيرية والدادائية.

7 ـ **فرانتس مارك**: Franz Marc

(8 فبراير 1880/ 4 مارس 1916) رسام ألماني ومتخصص في الطباعة الفنية، وإحدى الشخصيات الرئيسية في الحركة التعبيرية في ألمانيا. وهو أحد المؤسسين لجريدة الفارس الأزرق (Der Blaue Reiter)، وهي جريدة أصبح اسمها في وقت لاحق مرادفًا للدائرة التي تشهد تعاون الفنانين فيهامن اشهر لوحاته قطة تحت شجرة وجياد زرق عام 1911.

8 ـ **بيت موندريان**: Piet Mondrian 1944 - 1872

فنان هولندي برز في مجال الرسم التجريدي والتي تركت أثراً كبيراً في العديد من المجالات كالتصميم والهندسة المعمارية... لوحاته مجرد خطوط وألوان هندسية ومساحات لونية.. ومن أشهر آثاره (تأليف بالأصفر والأزرق 1929).

9 ـ **ندي وارهول** 1928 ـ 1987

فنان امريكي. يعد من أشهر فناني الولايات المتحدة للنصف الثاني من القرن 20. كان رساماً يقوم بالطباعة بالشاشة الحريرية، كما كان صانع أفلام مرتبطاً بحركة فن البوب في الولايات المتحدة. أسس مجلة «إنترفيو» في

عام 1973. في مدينة بيتسبرغ يوجد متحف باسمه، يحتوي على العديد من أعماله، وافتتح في عام 1994.عرض علبا من مسحوق الغسيل «بريو» ويعتير عملاً فنياً شهيراً.

10 ـ **روبرت راوشنبرغ**: 1925 - 2008 Robert Rauschenberg

فنان امريكي اشتهر في الخمسينيات حين انتقل من التعبيرية التجريدية إلى الفن الشعبي Pop art. اشتهر باستخدام الدجاج والطيور المحنطة والوسادات وإطارات السيارات والمصابيح المحترقة في أعماله.

سلسلة «دراساتفكريّة»

جامعة الكوفة ـ العراق

- **عن الجمال**، إدغار موران، ترجمة محمد الذبحاوي، 2019.
- **الحدود العراقية - الإيرانية والوضع القانوني لشط العرب**، حميد الخطيب، 2019.
- **الجذور الإسلامية للتعدديّة الديموقراطيّة**، عبد العزيز ساشادينا، ترجمة حجاج أبو جبر، 2019، (إصدار كرسي اليونسكو للحوار ـ جامعة الكوفة).
- **كيف نُحللُ الحكاية؟ التراثُ والتأويل في النقد العربي الحديث، عبد الفتاح كيليطو أنموذجاً**، عبد الستار جبر، 2019.
- **السيرة الشعبية في النقد العربي المعاصر: دراسة في المفاهيم**، صفاء ذياب، 2019.
- **المقارنية العربية: الاتجاهات والتطبيق**، هادي رزاق الخزرجي، 2019.
- **سوسير وفتجنشتين: فلسفة اللغة ولعبة الكلمات**، تأليف: روي هاريس، ترجمة فلاح رحيم، 2019.
- **تاريخ زقاق: مقالات في مئوية السرد العراقي**، محمد خضيّر، 2019.

- **دوائر نيتشه: جينيالوجيا المفاهيم**، عدنان فالح دخيل، 2019.
- **هاني فحص: سيرة وفكر 1946 ـ 2014**، ريام غانم نجيب، 2019 (إصدار كرسي اليونسكو للحوار ـ جامعة الكوفة).
- **الصواتة المقطعية: نحو نظرية توليدية للمقطع**، جورج ن. كليمنتس، صامويل جي. كايزر، ترجمة مبارك حنون وأحمد العلوي، 2019.
- **نزعات التعددية الثقافية في القرن الرابع الهجري**، نور إسماعيل، 2019 (إصدار كرسي اليونسكو للحوار ـ جامعة الكوفة).
- **هكذا تكلم الجواهري: مقدمات ومقالات وكلمات وحوارات**، جمعها وحرّرها: وسام حسين العُبيدي، 2019.
- **الدماغ الخلّاق: علم أعصاب العبقرية**، نانسي آندرياسن، ترجمة حميد يونس، 2019.
- **الحقبة التأسيسية للتشيع الاثني عشري: خطاب الحديث بين قُم وبغداد**، آندرو جَيْ. نيومان، ترجمة علي زهير، مراجعة حسن ناظم، 2019.
- **مصادر التصوّف الإيراني**، سعيد نفيسي، ترجمة عبد الكريم جرادات ومازن النعيمي، تقديم محمد الندوي، 2019.
- **الاعتقاد بعدالة العالم: الوهم والضرورة**، فارس كمال نظمي، 2019.
- **المحرومون في العراق: هويتهم الوطنية واحتجاجاتهم الجمعية** (دراسة في سيكولوجية الظُّلم)، فارس كمال نظمي، 2019.
- **ذكريات ولمحات من تاريخ العراق خلال خمسين سنة من 1914 ـ 1964**، عبد الله شكر الصراف، 2019.

- **سياسة الألم والمعنى: طقوس عاشوراء وزيارة الأربعين بالعراق**، فرج الحطّاب، 2019.
- **العنف الثقافي: خطاب خصوم الحداثة**، حسن الخاقاني، 2019.
- **سوسيولوجيا المنقذ: آيديولوجيا الغَيْبة ويوتوبيا الظهور**، أحمد الصحّاف، 2019.
- **التربية المدنية العالمية: مسؤوليات وحقوق في عالم مترابط**، هاكان ألتناي، ترجمة عبد النور خراقي، 2019.
- **المجمل في الغلوسيماطيقا: دراسة في منهاجية الإنسانيات مع إحالة خاصة على اللسانيات (النظرية العامة)**، هانز يورغن أولدال، ترجمة يوسف إسكندر، 2019.
- **أبحاثٌ في الغلوسيماطيقا**، تحرير وترجمة يوسف إسكندر، 2019.
- **النظريّة الغلوسيماطيقيّة: وتجلياتها في الدرس اللسانيّ العربيّ**، ابن شمَّاني محمد، 2019.
- **نُصرة الفَترة و عُصرةُ الفِطرة**، عماد الدين الأصبهاني (519 ـ 597هـ)، تحقيق وتقديم: عبد الله عبد الرحيم السوداني، 2019.
- **الحوزة تحت الحصار: دراسة في أرشيف حزب البعث**، عباس كاظم، 2018.
- **مع الجواهري: الحدث والذات والقصيدة**، زهير الجزائري، 2018.
- **المهابهارتا: عن ملحمة الهند الخالدة**، جان كلود كاربيه وبيتر بروك، ترجمة حسن ناصر، 2018.
- **مداخلُ لنظرية اللغة**، لويس هلمسليف، ترجمة يوسف إسكندر، مراجعة حسن ناظم، 2018.

- **اقتصاد ما لا يضيع: قراءة سيمونيدس الكيوسي مع باول تسيلان**، آن كارسن، ترجمة علي مزهر، مراجعة حسن ناظم، 2018.
- **أزمة التنوير العراقي: دراسة في الفجوة بين المثقفين والمجتمع**، فلاح رحيم، 2018.
- **الذاكرة التاريخية والثقافة السياسية: دراسة نفسية في ديناميات العجز المتعلم الجمعي في المجتمع العراقي**، لؤي خزعل جبر، 2018.
- **الصراع المذهبي: فصول في المفهوم والتاريخ**، نخبة من المفكرين، تحرير حسن ناظم وإياد العنبر، 2018 (إصدار كرسي اليونسكو للحوار في جامعة الكوفة).
- **إلى كربلاء: دراسة مَسْحيَّة عن شيعة إيران والعراق**، (فوتيني كرستيا، أليزابيث دَكَيْسَر، دين نوكس)، ترجمة نصر الحسيني، حسن الأسدي، آية الروّاف، مراجعة حسن ناظم، علي حاكم صالح، 2018 (إصدار كرسي اليونسكو للحوار ـ جامعة الكوفة).
- **مقالات في الأدب والثقافة**، سعيد عدنان، 2018.
- **تذويب الإنسان**، حسن الخاقاني، 2018.
- **أصول العنف: الدين، والتاريخ، والإبادة**، جون دوكر، ترجمة علي مزهر، مراجعة حسن ناظم، 2018.
- **جمرة الحكم: مخاضات التجربة الشيعية في السلطة بعد 2003**، علي طاهر الحمود، 2017.
- **السيرة والعنف الثقافي: دراسة في مذكراتِ شعراء الحداثة بالعراق**، محمد غازي الأخرس، 2017.

- **الصحراء**، علي شريعتي، ترجمة حسن الصرّاف، مراجعة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، 2017.
- **الحروب الباردة**، حميد الخطيب، 2017.
- **شيعة العراق**، علي الشكري، 2017.
- **حكاية الجُند: الحرب والذاكرة والمذكرات في القرن العشرين**، صموئيل هاينز، ترجمة فلاح رحيم، 2016.
- **دور هيئة الأمم المتحدة في النزاعات الدوليّة: العراق أنموذجاً**، حميد الخطيب، 2016.
- **نصوص مسماريّة تاريخية وأدبيّة**، ترجمة نائل حنون، 2015.
- **المنمنمات الإسلامية**، ماريا فيتوريا فونتانا، ترجمة عزّ الدين عناية، 2015.
- **أربع رسائل فلسفية**، أبو الحسن العامري، تحقيق سعيد الغانمي، 2015.
- **الذات تصف نفسها**، جوديت بتلر، ترجمة فلاح رحيم، 2014 (طبعتان).
- **ثورة 1920: قراءة جديدة في ضوء الوثائق التاريخية**، عباس كاظم، ترجمة حسن ناظم، 2014.